DAS KUNSTWERK

5/IX

AGIS

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn

Heft 5 1955/56

INHALT:

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) 12,60 DM. Einzelheft 4,50 DM. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon 5388. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 40345, Karlsruhe 50288

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388.

Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Z. Z. ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Verlagsdruckerei AGIS-DRUCK St. Tönis-Krefeld. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler Stuttgart-S. Typografie: Klaus J. Fischer, Baden-Baden.





Lionardo da Vinci, Topographische Zeichnung

5/IX

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN



Claude Monet, La Rue Montorgeuil, am 14. Juli, 1878



J. M. W. Turner, Seestück, 1842



Wassily Kandinsky, Entwurf zu »Helles Bild«, Aquarell, 1913
Foto: P. P. Dinstühler, Dortmund



Francis Bott
Foto: Rogi-André, Paris



Emilio Vedova



Georges A. Mathieu, 1950



Wols (Otto Alfred Wolfgang Schulze) (1913—1951)

Jean Dubuffet, Der Bucklige (Eisenschlacke)

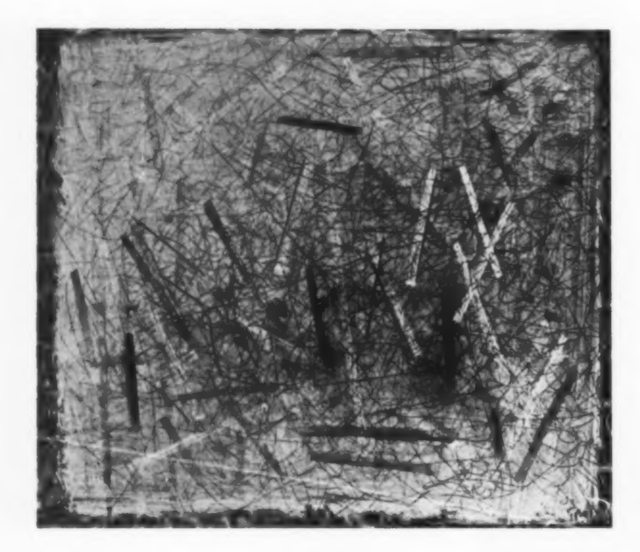




Jean Dubuffet, Der Flenner (Schwamm)



Jackson Pollock, Nr. 30, Öl, 1950



Mark Tobey, Entlegenes Feld, Tempera, 1944

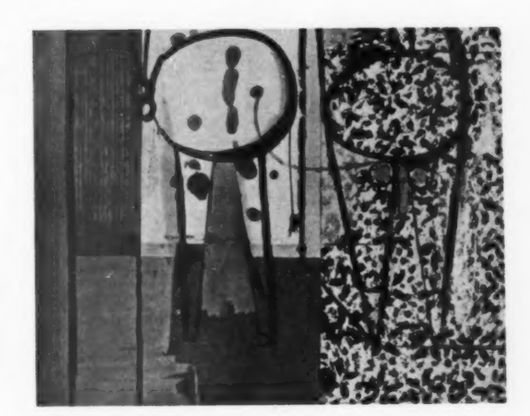


Mark Tobey, New York, Tempera, 1945



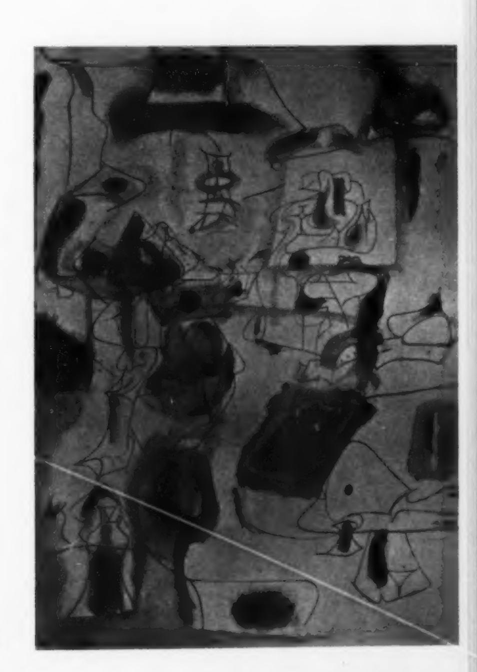
Bradley Walker Tomlin, Nr. 9, zu Ehren Gertrude Steins, 1950

Robert Motherwell, Panchos Villa, tot und lebend, Gouache und Öl mit Collage, 1943





Clifford Still



Arshile Gorky, Das Unerreichbare, Öl, 1945

Claude Georges, Der Schatten, 1954



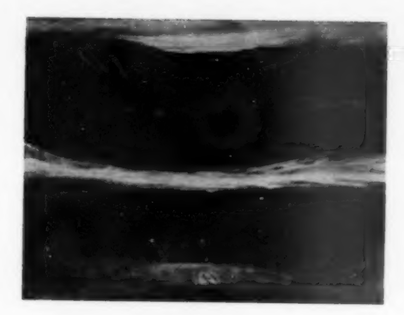
Claude Georges, Feuermaschine, 1954


Claude Viseux, Sephen, 1955


Claude Viseux, Eryx, 1955

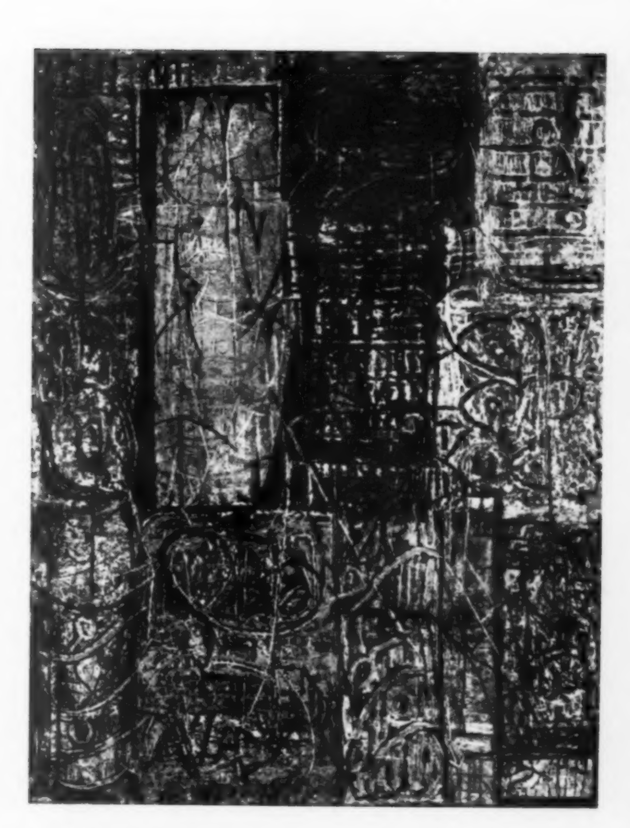


Henri Michaux, Bewegungen



Calcagno, Pazific-Serie VIII, 1955





Downing, 1954

Calcagno, Pazific-Serie III, 1955



Laubies, 1954



Bellegarde, 1954



Bryen, 1954



Fautrier, Objets, 1954

Klaus J. Fischer

Was ist Tachismus?

Das vorliegende Heft ist dem Tachismus gewidmet, jener Bewegung der Malerei, die das Kunstinteresse Amerikas, Frankreichs und Italiens seit geraumer Zeit in Anspruch nimmt und die inzwischen auch in Deutschland weite Kreise zieht.
Wir können in diesem Heft keine vollständige und endgültige Uebersicht des Tachismus geben. Es sollen lediglich wesentliche Ausschnitte gezeigt werden. Zur Zeit ist ein genauer Ueberblick über die verschiedenen Intentionen, Ideengrundlagen, Gruppierungen und Schulbildungen des Tachismus noch erschwert. Die Bewegung ist durchaus im Fluß, wenngleich es die Behauptung gibt, das Interesse an ihr sei zumindest in Paris bereits abgeklungen. In Paris, wo sich der Tachismus in der Hauptsache um die beiden Galerien Drouin und Facchetti gruppiert, ist die Situation jedenfalls ständigen Schwankungen unterworfen. Aber noch hält sich der Tachismus weitgehend außerhalb des Geflechts von Propaganda, Suggestion und Kaufinteresse. Hinter den genannten Galerien stehen der private Mut ihrer Besitzer und die leidenschaftliche Begeisterung für eine neue Etappe der modernen Kunstentwicklung.

Der Begriff

Der Begriff Tachismus leitet sich von la tache — der Fleck ab, bedeutet also „Fleckenmalerei". Er wird gelegentlich mit jenem abwertenden Unterton gebraucht, der die Entstehung eines Stilbegriffs so oft begünstigt. Man hat versucht, das Wort durch genauere und weniger schlagwortartige Bezeichnungen wie „Abstrakter Impressionismus" zu ersetzen[1]), zumal sich die Neigung einstellte, unter Tachismus vieles zu subsummieren, was anderer Herkunft ist. Aber das Wort Tachismus charakterisiert treffend ein wesentliches Merkmal des tachistischen Bildes, den Farbfleck nämlich, der nicht mehr zur Beschreibung einer umgrenzten Form eingesetzt wird, sondern von formaler und gegenständlicher Bindung losgelöst frei im Bild agiert. „Tachismus" scheint also als kunsthistorischer Terminus sinnvoll und tragbar.

1) Tapié de Céleyran nennt den Tachismus „un art autre".



J. Pollock

Die Theorie

Der Tachismus hat bis jetzt keine festumrissene Theorie. Aber ihm liegen theoretische Ansätze zugrunde. Maler, Kunsttheoretiker und -kritiker sind verführt, diese Ansätze nicht zu einer Theorie, sondern zu einer Ideologie auszubauen. In dieser seiner Ideologie ist der Tachismus bereits stärker verbreitet als das konkrete tachistische Bild. Gerade bei uns in Deutschland neigt man dazu, eine Richtung weniger nach ihren künstlerischen Ergebnissen als nach den ideologischen Aspekten zu bemessen, die sie verspricht. Man hält sich an neue spekulative Ideen und redet über diese statt über das einzelne Bild. Im Unterschied zur ideologischen Betrachtung hat sich die Theorie einer neuen künstlerischen Richtung jedoch an die Malerei selbst zu halten und danach zu fragen, inwieweit sich das veränderte inhaltliche Programm in Bilder umsetzen läßt und inwieweit nicht, welcher Gedanke der Malerei gemäß ist und welcher nicht. Die gedanklichen Voraussetzungen des Tachismus sind sehr verflochten. Wir werden sehen, was an ihnen theoretischer Ueberlegung und was an ihnen lediglich einer veränderten ideologischen Lage entspricht.
Im Vordergrund steht die Opposition gegen den Geometrismus, der in den Jahren nach dem Kriege bis vor kurzem das Gesicht der Pariser Schule bestimmte und dessen Anhänger dogmatisch die Komposition aus rein geometrischen Formen verfolgen, die flächig und ohne farbige Modulation vorgetragen werden. Diese Malerei, die durch Mondrian, Moholy-Nagy, Lissitzky und Malewitsch vorgegeben war, rief van Doesburg durch seine Schrift „Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Art Concret" 1930 in Paris ins Leben. Maler wie Vasarely und Mortensen haben dem Typus des „konkreten" Bildes formale und farbige Werte entlockt, die man bei der Enge ihrer bildnerischen Konzeption nicht für möglich gehalten hätte. Freilich verwischen sich vielfach in solch kargen Objekten einfacher Flächenzerlegung die Grenzen zwischen spiritueller Askese und Kunstgewerbe, und schließlich erstarrte die „Realité nouvelle" in ihrem Purismus.
Gegen die Glätte und Starre des Geometrischen lehnt sich der Tachismus auf. Er setzt die Farbe, die im Geometrismus durch plakativen Vortrag zu ihrer größten Aktion gelangen soll, wieder in Schichten und Ueberlagerungen. Sie ergießt sich nun in Strudeln über die Leinwand und erhält ihre sinnliche Konsistenz zurück. Duktus und Mischung der Töne sind neu im Gebrauch. Man spricht wieder von Valeurs.
Gänzlich ausgeschieden ist die präzis-geometrische Formung des Konstruktivismus. Entweder zeigen sich jetzt Flecken, die an Organisch-Vegetabiles anklingen oder lediglich ein Geflecht von Linien und unregelmäßig verteilten Ballungen der farbigen Verläufe ohne kompositionelle Zentren. Das klassische Kompositionsproblem, das für die bisherige abstrakte Malerei verbindlich war, weicht einer Desorganisation und Dekomposition. Auf diese Weise soll die Farbe zu ihrer eigentlichen elementaren Wirkkraft befreit werden.
Henri Michaux nennt einen Teil seiner Blätter „mouvements". Hier geht es also außerdem um einen Ausdruck von Bewegung, der der klassischen Kompositionsweise, deren mögliche Dynamik immer in die Statik des Senkrechten und Wagerechten eingeordnet bleibt, entgegensteht, den Bildrahmen sozusagen sprengt und aus den Fugen bricht. Bewegungszüge dringen beim Tachismus oft von außen in den Bildraum und durchkreuzen die Fläche, um sich über deren Grenzen hinaus im Unendlichen fortzusetzen. Das tachistische Bild zeigt gleichsam den Ausschnitt eines größeren energetischen Feldes.
Auch im Geometrismus regte sich zuletzt das Bedürfnis nach einem neuen Bewegungsausdruck. Einige Vertreter dieser Richtung (Vasarely, Soto, Tinguely u. a.) haben Objekte hergestellt, Gebilde zwischen Bild, Plastik und Spielzeug, die, automatisch oder elektrisch angetrieben, reale Bewegungen vollführen: mobile Reliefbilder aus farbigen Blechscheiben, die auf schwarzem Grund ein präzises Spiel mechanischer Bewegungen vollziehen oder an Schnüren aufgereihte Flächenformen in freier Anordnung, die, angestoßen und elektrisch beleuchtet, abstrakte Schattenspiele auf einen Wandschirm werfen. Zur Zeit wetteifern also die Apparate der Konstruktivisten und die Realität ihrer Bewegung mit den Bildern der Tachisten und deren imaginativen Bewegungsabläufen. Die Konstrukteure der kinetischen Apparate und viele Tachisten lehnen eine Entscheidung über die Frage, ob es sich bei ihren Arbeiten um Kunst handele, ab. Aehnlich den Dadaisten antworten sie, es gehe um „objets".
Ein weiterer Antrieb, der zum Tachismus führte, versucht das Verfahren der abstrakten Expressionisten, auch Automatisten genannt, zu einer noch unmittelbareren Darstellung des Psychischen zu steigern. Man radikalisiert den Psychismus innerhalb der gegenstandsfreien Malerei, indem man betont jede Kontrolle des Bewußtseins meidet, um ohne Verzögern aus den Bereichen des Prärationalen, Anonymen und Kollektiven zu schöpfen, einzutauchen in eine transpersonale Einheit von Ich und All. In einem spontanen bildnerischen Akt sucht man jene Spaltung von Subjekt und Objekt zu überspringen, die die Grundlage einer um Form und Objektivierung ringenden Kunst ist. Eine Beziehung zu Anschauungen und Praktiken des Fernen Ostens liegt hier vor, zu der sich einzelne Vertreter und ganze Gruppen automatistischer und tachistischer Maler bekennen. Auch die äußere Verwandtschaft von östlichen, dekompositorischen Bildern mit tachistischer Malerei deutet auf sie hin. So stellt sich der Tachismus der abendländischen Tradition entgegen. Das kontrapostische und dialektische Prinzip der formbetonten Malerei meidet er und versucht gleichsam Prozesse sichtbar zu machen, in denen uranfänglich Gegensätze erst entstehen, ohne schon fixiert zu sein.
Jenseits dieser spekulativen Absichten bekundet der Tachismus ein neues Naturinteresse, das den deutschen Maler Wols zuerst bewegt haben dürfte, seine der mikroskopischen Welt vergleichbaren Bilder zu malen. Die Analogie zwischen tachistischen Bildern und Mikrostrukturen kann auch bei Arbeiten von Georges und Viseux sehr weit gezogen werden.
In Italien nennt sich der Tachismus „Nukleare Malerei" und hat dort die „Movimento Arte Nucleare" ins Leben gerufen. Sie läßt Gegenständlich-Visionäres ins Bild mit einfließen, wie unser Beispiel der Malereien Enrico Bajs zeigt. Als weitere Spielart des Tachismus muß die Raummalerei de Luigis gelten mit ihrer Darstellung kosmischer Raumtiefen.
Ueber alle diese Tendenzen hinaus erneuert der Tachis-

mus schließlich jene lyrischen Impulse, die mit dem Impressionismus eigentlich endeten, um einer stimmungsneutralen und vorwiegend gefühlsunbetonten Malerei (Kubismus und Konstruktivismus) Platz zu machen.

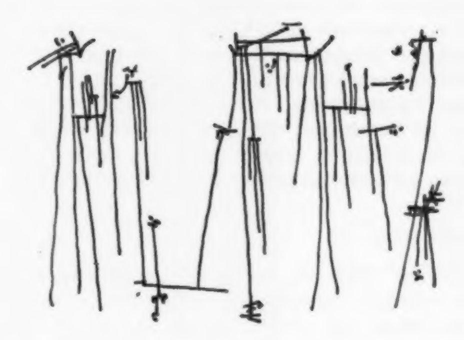
Die Vorläufer

Die Tachisten können sich auf Lionardo als ihren frühesten Vorläufer berufen. Die in diesem Heft abgebildete Zeichnung hat zwar einen topografischen Inhalt, wenn wir jedoch davon abstrahieren, so haben wir einen bildnerisch relativ ungeordneten Verlauf von Linien und eine unsystematische Anordnung wolkiger Flecken vor uns. Turners „Seestück" mag man gleichfalls als Vorstufe des Tachismus auffassen. Genau besehen, läßt sich die körnige und diffuse Farbgestalt des Bildes jedoch nicht von ihrer gegenständlichen Bedeutung ablösen. In jeder gegenständlichen Malerei und auch in Lionardos Skizze erfüllt das Motiv eine die Bildgestalt organisierende Rolle, die essentiell zur optischen Struktur des Bildes gehört. Dabei kommt es natürlich nicht auf die Bedeutung des jeweiligen Bildgegenstandes an, dagegen auf seine die bildnerischen Mittel zu einem Wahrnehmungskomplex ordnende Funktion. In der gegenstandsfreien Malerei fällt die formverbindende Kraft des Motivs fort. Die Mittel müssen ohne Hilfe eines gegenständlichen Rahmens aus ihrer Isoliertheit befreit und zur Ganzheit des Bildes gekoppelt werden.

So enthalten auch Monets Seerosenwandbilder in Paris (Orangerie) und sein im vorliegenden Heft abgebildetes Werk eine Gegenstandsordnung, die sich trotz der nur geringen Orientierung der farbigen Mittel am Sujet noch so weit erkennen läßt, daß sie eine Bildordnung garantieren. Aber zweifellos ist in diesen Beispielen die Autonomisierung und Atomisierung des Farbigen sehr groß; stellt man die Bilder auf den Kopf, so ist ihre formale Dispersion und „tachistische" Struktur offensichtlich.

Zur Vorgeschichte des Tachismus können auch Expressionisten wie Nolde, Kokoschka und Soutine gerechnet werden, ja sogar von Victor Hugo, der neben seiner schriftstellerischen Arbeit auch zeichnete, sind Blätter überliefert, deren klexografische Eigenart in der Nähe des Tachismus steht.

Wie eine bewußte Vorwegnahme des Tachismus wirken die „Improvisationen" des frühen Kandinsky. Vielleicht sind sie noch zum Automatismus zu rechnen, da Zeichnung, also Handschriftliches, in ihnen überwiegt. Das Beispiel der Studie zu „Helles Bild" von 1913 zeigt eine Zwischenform von Automatismus und Tachismus, die legitim ist. Zwischen der Handschriftlichkeit der spontan hingesetzten Zeichen der Automatisten Hans Hartung, Hann Trier oder Georges Mathieu und der gesteigerten Dispersion der Mittel eines Wols besteht ein fließender Uebergang. Beiden Richtungen ist das Antikonstruktivistische gemeinsam. Der Italiener Vedova, Francis Bott oder der Deutsche Brust **(siehe Farbtafel)** stehen mit ihren Malereien gleichfalls zwischen Automatismus und Tachismus. Es gibt in der heutigen Malerei jedoch Mischformen von tachistisch-automatistischen und geometrisierenden Tendenzen, denen eine bildmethodische Unreinheit anhaftet. Die neueren Arbeiten des deutschen Malers E. W. Nay z. B. werden zuweilen dem Tachismus zugerechnet, aber bei ihm sind geometrisch-



L. Alkopley

ornamentale Figurationen, die ihrer Struktur nach eine streng kompositionelle Durchführung verlangen, spontan und tachistisch formuliert. Zwei konträre bildnerische Prinzipien, die nicht auseinander ableitbar sind, werden in dieser Malerei vermengt[2]).
Eine Mischform zwischen Tachismus, Gegenstandsmalerei und konstruktiver Aufteilung der Fläche stellt unsere Farbtafel von Nicolas de Staël dar. Indessen wird in diesem Beispiel eine Kompositionsaufgabe, wie sie die vielfigurigen Geometrismen Nays stellen, umgangen. Das Formale ist beschränkt auf eine ganz elementare Gliederung der Fläche in wenige aneinandergefügte Rechteckformen und läßt das gegenständliche Motiv ahnen.

Die Entwicklung

In den Jahren 1945—46 stellte die Galerie René Drouin in Paris erstmals die Arbeiten der Maler Dubuffet, Fautrier und Wols aus. Damit wurde die neue Bildform Tachismus aktuell. In den Jahren 1948—49—50 zeigten die Amerikaner Pollock, Tobey, Still, Graves und Motherwell ihre Bilder in der Pariser Galerie Facchetti. Während Tobey, Still, Graves und Motherwell eine Malerei von strukturaler und zeichnerischer Ordnung vertreten und nicht zum Tachismus im engeren Sinn gerechnet werden können, fand sich der französische Tachismus in den Bildern Pollocks bestätigt. Zur Zeit werden in Paris die Bilder von Claude Viseux und Claude Georges stark beachtet.
In Deutschland gewinnt der Tachismus Anhänger erst, nachdem er in Amerika und Frankreich bereits lebhaft diskutiert wird. Vor allem war in Frankfurt/M. im Zusammenhang mit der lebendigen Ausstellungstätigkeit der Zimmergalerie Franck eine Gruppe entstanden, der die Maler Bernard Schultze, Heinz Kreutz, K. O. Goetz und Otto Greis angehörten. Der im Umgang mit der Farbe sensitivste Maler dieser Gruppe ist wohl Heinz Kreutz. Seine Bilder stellen sich keine formalen Probleme, aber sie weisen chromatische Ordnung auf. Der pastose Farbfluß der Arbeiten Bernard Schultzes (siehe Farbtafel) ist chaotischer als die impressionistisch-malerischen Resultate von Kreutz. Goetz malt großformatige Bilder in bravourös geschwungenen Farbzügen aus Gelb, Weiß, Braun und Schwarz. Er erreicht einen farblichen Wohlklang und ein handwerkliches Raffinement, das seine Bilder im einzelnen an das technische Niveau der Franzosen annähert, obwohl sie im gesamten denselben Bildgedanken zu oft wiederholen.

Die Technik

Technisch-handwerklich unterscheidet sich der Tachismus von der formgebundenen Malerei dadurch, daß er meist auf den Pinsel verzichtet und nach ganz neuen Verfahren des Farbauftrags sucht. Auch werden alle möglichen Farbmaterialien und Pasten im Bild verwendet, die in der herkömmlichen Malerei nicht gebräuchlich sind. Oft malt man mit Lackfarben oder man benutzt Tubenölfarbe und Lackfarbe zugleich. Der Amerikaner Pollock hatte zuerst den Einfall, die Farbe nicht mit dem Pinsel aufzutragen, sondern frei fließen zu lassen. Das geschieht, indem man den Pinsel stark mit der Farbe sättigt, ihn über den Malgrund schwingt und tropfen läßt, oder man versieht den Farbtopf wie eine Milchdose mit zwei Löchern und gießt die Farbe über die Fläche. Bei schneller Bewegung bilden sich feine bis feinste Farbspuren, bei längerem Verweilen an einer Stelle Flecken, die sich in der Folge ausbreiten und selbständig verlaufen. Während der Arbeit liegt der Malgrund flach auf dem Boden; stellt man ihn senkrecht, rinnt die Farbe ab. Ihren Verlauf kann man bis zu einer gewissen Grenze dirigieren. Pollock legt aus verschiedenen Farben mehrere Schichten übereinander.
Diese Technik ist nachgeahmt und mit den herkömmlichen Techniken der Arbeit mit Pinsel und Spachtel kombiniert worden. Wie bei der Klexografie wird die Farbe gelegentlich auch gequetscht. Ein Verfahren, das bereits die Surrealisten verwandt haben, so Max Ernst in einigen seiner Bilder.

Zur Kritik

Es ist klar, daß der Tachist bei Anwendung solcher Technik Gelingen oder Mißlingen seines Bildes weitgehend dem Zufall überlassen muß. Dem entspricht das Vorgehen der Tachisten: unter mehreren Arbeiten, die im Laufe eines Tages entstehen, werden nur wenige, die dem Maler bildhaft genug erscheinen, ausgewählt.
Die Frage, ob und inwieweit die Mitwirkung des Zufalls bei der Entstehung eines Bildes dessen Kunstsein in Frage stellt, wird beim Tachismus neu aufgeworfen. Zweifellos gibt es eine legitime Rolle des Zufalls in der Kunst, im Aquarell zum Beispiel, dessen farbige Verläufe nur selten vorausbestimmt werden können. „Tachistische" Zufallsreize kennt man seit Jahrhunderten bei keramischen Lasuren. Der besondere malerische Reiz einer Radierung oder auch Lithographie muß oft Fehlerstellen der Druckplatte oder des Steins zugeschrieben werden. Aber bei diesen Beispielen handelt es sich jeweils um die Gruppierung von Zufallsreizen um ein Gestaltetes.
Im Tachismus wird der Zufall jedoch konstitutiv für das bildnerische Resultat. Wohl gibt es auch hier noch die Möglichkeit der Materialbeherrschung, und es käme darauf an, dem einzelnen Bild gegenüber zu untersuchen, wo der naturhafte Reiz der autonomen Malmaterie endet und wo die künstlerische Kontrolle beginnt. Aber wahrscheinlich ist diese Kontrolle auf den Akt der Auswahl beschränkt. Bildhafte Reize, die weitgehend unabhängig vom Künstler entstehen, werden beim Tachismus im Prozeß der Arbeit sukzessive ausgewählt, andere verworfen und zugestrichen. Eine solche Auswahl begleitet natürlich nicht nur im Tachismus, sondern in jeder Kunstart ursprünglich den künstlerischen Prozeß. Aber bei den gewohnten künstlerischen Verfahren tritt zu dem Prinzip der Auswahl das der Wahl. Aus verschiedenen Formvorstellungen w ä h l t der Künstler einige, für die er sich entscheidet, realisiert sie, und den realisierten Formen gegenüber trifft er dann nochmals eine nähere Auswahl. Der Tachist hingegen wählt keine vorgestellte Form, ihm bilden sich unter der Hand Resultate, an denen die Natur des Materials und das „Unbewußte" beteiligt sind. Es gibt Fotografen, die optisch wirksame Realien oder Situationen, wie sie sich vorfinden, oder die abgewartet wer-

2) Werner Haftmann, der das bildnerische Ethos bei Klee verehrt, nimmt merkwürdigerweise in seiner „Malerei im 20. Jahrhundert" die formale Fragwürdigkeit bei Nay hin, ja er räumt diesem Maler einen 1. Platz in der modernen Kunst ein.



Bernard Schultze, 1955, Öl



Karl F. Brust, 1955, Tempera



der
der
und
Be
fal
gre
Ent
Tät
Sei
Tac
He
sch
The
hal
häl
ell
tau
Ma
ge
me
Ne
Es
Au
ge
sta
sch
ge
me
Bil
me
de
Ze
ha
se
de
Ein
Fu
hin
lis
de
Ein
se
lic
ris
ko
die
au
tur
un
un
na
Da
ab
fo

den, auswählen, gelegentlich arrangieren und in besonderen Ausschnitten festhalten. Zwischen diesen Fotografen und den Tachisten besteht eine gewisse Verwandtschaft. Beides, Tachismus und Fotografie betreffen gegebenenfalls eine aktuelle Erweiterung der visuellen Besitzergreifung der Welt, allerdings immer in einer gewissen Entfernung vom Zentrum jener eigentlichen künstlerischen Tätigkeit, die die Umformung und Uebersetzung von Seiendem in die Spiritualität der Form bedeutet. Wo der Tachist im Sinne einer Erweiterung der Sichtbarkeit eine Herstellung von „objets" meint, erübrigt sich ein kritischer Einwand. Im Gegenteil ließe sich hieran eine echte Theorie von der veränderten Lage und der neuen Verhaltensweise des Künstlers anschließen, der sein Verhältnis zum Kunstsein gegen ein Verhältnis zu allen visuellen Möglichkeiten der Welt und deren Fixierung austauscht, eine Theorie, die sich der Fotografie, des Montagebildes, des Dadaismus, des Tachismus und einigen Formen des Surrealismus gleichermaßen anzunehmen hätte. Für diese Theorie wäre in erster Linie die Neuartigkeit der verfertigten Objekte entscheidend.

Es ist eine andere Frage, in welchem Sinne der Tachismus Ausdruck von Bewegung ist. Man sagt, dem Tachismus gehe es nicht um festlegbare, eindeutig erkennbare statische Form, sondern um Dynamisches. Das tachistische Bild dürfe nicht wie ein Bild der Formmalerei gesehen und beurteilt werden, der Betrachter habe vielmehr in einem Akt der Einfühlung die Bewegung des Bildes nachzuvollziehen. Entscheidend ist somit nicht mehr der gestalterische Rang der einzelnen Form, sondern die vehemente, eine Bewegung repräsentierende Zeichenhaftigkeit der Flecken und Linien. Die Bildzeichen haben nun Symbolcharakter. Die Schönheit abgeschlossener Gestalt tritt bedeutungsmäßig hinter die Funktion des Zeichens als Bewegungsträger zurück.

Eine solche Auffassung vom Bild ist nicht neu. Schon der Futurismus vertrat sie, indem er das Bild auf Bewegung hin transzendierte. Auch im Expressionismus und Naturalismus ist nicht allein das Bild, sondern ein Außerhalb des Bildes gemeint.

Ein Bild kann natürlich mit Recht Träger von Bedeutung sein. Jedes Bild kann sich auf ein Jenseits des eigentlich Bildnerischen richten. Indessen ist für das künstlerische Sein des Bildes das Mitgeteilte ohne Belang. Es kommt in der Kunst auf das Medium der Mitteilung, auf die Form und deren Qualität an. Jedes Kunstwerk, das, auf den immanenten Zustand seiner formalen Architektur hin untersucht, versagt, besitzt keine echte Bildgestalt, und verkörpert bestenfalls einen Symbolismus. Natürlich unterbindet der Symbol- und Suggestivcharakter der naturalistischen, futuristischen oder expressionistischen Darstellungsart nicht notwendigerweise eine bildnerisch absolute Formulierung. Symbolismus und strenge Bildform können Hand in Hand gehen und verbanden sich tatsächlich in den großen Epochen der gegenständlichen Kunst und in einzelnen Werken des Futurismus. Oft begünstigt allerdings das symbolistische Prinzip eine formale Schwäche. Insbesondere der Expressionismus bietet viele Beispiele, in denen der transzendente Bildgedanke nicht auf einem hinreichend durchgearbeiteten immanenten Bildgefüge ruht.

In dem Augenblick, in dem der Tachismus, unbekümmert um die Form und die Reinheit der bildnerischen Gestalt, das Bild auf Bewegung hin oder auf die Wiedergabe seelischer Stimmungen, Erregungen und Affekte oder auf die Darstellung kosmischer Räumlichkeiten und mikroskopischer Strukturen hin transzendiert, verlegt er das Interesse vom Bildnerischen auf ein Außerbildnerisches, überspringt die Realität des Bildes und stürzt sich in eine romantische Ideologie. Der Tachismus kann durchaus Ausdruck des Emotionalen und des Dynamischen sein. Aber seine Resultate sind dadurch keinesfalls künstlerisch legitimiert. Im Gegenteil, da der Tachismus auf Form nahezu verzichtet, ist er — vom Standpunkt künstlerischer Reinheit — gefährdeter noch als Expressionismus und Romantik, deren Absicht er in mancher Beziehung teilt.

Seit dem Impressionismus ist es ein Kennzeichen der modernen Kunst, daß sie ihre Transzendenz jenseits der „Literatur" mit den Mitteln farbiger Gestalt erreicht.

Der Tachismus macht diesen geschichtlichen Entwicklungsprozeß der Befreiung des Bildes zu sich selbst und zur eigentlichen Transzendenz der Form wieder rückläufig. In dieser Hinsicht hat ihm der Automatismus vorgearbeitet. So ist es bezeichnend, daß Werner Haftmann in seinem Buch „Die Malerei im 20. Jahrhundert" bei Hartung und den deutschen Tachisten nicht bildnerische, sondern psychologische Kategorien verwendet, im Sinne also eines retardierenden Prozesses des Verlustes der bildnerischen Genauigkeit zugunsten einer Psychologie des Ausdrucks.

Zweifellos ist der Tachismus in der Rückläufigkeit dieser Tendenz eine Malerei der Grenze zwischen Kunst und Natur, Kunst und Psychogramm, Experiment und Mutwillen, Eroberung eines Neulandes und bildnerischer Anarchie. Aber es gibt innerhalb des Tachismus Bestrebungen und Beispiele, etwa die Malereien des Deutschen Peter Brüning, die die Tradition der modernen Malerei, wie sie sich seit Cézanne als antiemotionalistische, optischen Gesetzen entsprechende Bildordnungen versteht, wiederaufgreifen. Bei diesem „Tachismus" wird die Struktur des Bildes farbig und formal wieder engmaschiger und folgerichtiger, und der Tachismus verliert den Charakter seiner Beliebigkeit und Anonymität, den Charakter des Manierierten und Tapetenhaften, seiner Ungezügeltheit und Hektik.

Das Problem des Malers ist und bleibt: die Fläche durchzugestalten und innerhalb der klassischen Koordinierung des Bildraumes Imaginatives zu verwirklichen.

Georg van Haardt

Die Farbe ist eine Figur



G. van Haardt

Dieses Problem tritt auf, wenn man — von jeder symbolischen Darstellung oder literarischen Bedeutung absehend — den Text der Malereien von Altamira mit dem der Grotten von Lascaux vergleicht.

Auf der einen Seite scharf umrissene Formen, den Gegenständen, Symbolen und Zeichen genau angepaßte Farben. Der Maler erfaßt die Welt durch die Form, deren Gefangene und stolze Dienerin die Farbe ist. Mit der Farbe füllt er die Form aus.

Auf der anderen Seite beschwingter Graphismus, durchgeistigte Arabeske. Die Umrisse fliehen. Die Form ist angenagt, unterbrochen, diskontinuierlich. *Die Farbe entweicht dem Käfig.*

Hier sind wir beim Thema.

Durch Jahrhunderte hindurch löst sich die Form in der Malerei langsam auf bis zum völligen Hinschwinden; sie weicht der Farbe, die zum Fundament wird: hierbei handelt es sich nicht um ein gewolltes Phänomen oder um ein plötzliches Offenbarwerden. Noch um unfruchtbare Wortfechtereien über Darstellung, Gegenstand und Zeichen. Noch um die geschaffene Form. Noch um Quadrat, Dreieck und Kreis, jene letzten Grundlagen der als abstrakt bezeichneten objektiven Kunst (denn diese vereinfachten Formen sind immer noch, wenn auch zu Hieroglyphen abgewandelte Bilder). Es handelt sich um die Existenz der Form schlechthin als plastisches Mittel, als Element der Malerei.

Die Form wird in Frage gestellt.

Drücken wir uns genau aus:

Eine Malerei ohne Formen, eine Malerei, in der die Farbe entkleidet, von der Form abgelöst wird, und die so als einzigen Grundbestandteil ihrer Sprache das scheinbar freie Spiel von Flecken und Linien auf dem Schachbrett der Fläche zuläßt, eine Malerei, deren Ausgang und Ziel die vom objektiven Ballast befreite Farbe ist, muß im ersten Augenblick widersinnig oder ungeheuerlich erscheinen. Man hat sich an den Gedanken gewöhnt, daß selbst der Fleck noch eine Form ist, während er doch auf die Plattform der Fläche bloß aufgesetzt wird. Das heißt den wesentlichen Wert des Flecks verkennen: sein Inhalt, nämlich die Farbe, wird mit der sekundären Tatsache verwechselt, daß er einen bestimmten Platz auf dem Schlachtfeld einnimmt. Man sieht Formen da, wo es keine Formen gibt, wo nur die Farbe zum Ausdruck kommt.

Stets wird unter den Maler-Ungeheuern von *heute* der schöpferische Geist zu suchen sein. Sind es doch gerade die Werke der einst von ihren Zeitgenossen als Ungeheuer betrachteten Maler, die wir gegenwärtig am höchsten schätzen. Und zwar jene, die die „klaren" Formen und die Umrisse zerfasert, zerstört und zerbrochen haben, um die Farbe vom Zwang der Form zu befreien.

Es läßt sich unter den Formzerstörern eine Linie aufzeigen, die von Greco („Die weltliche und die göttliche Liebe") zu Cézanne führt („. . . le contour me fuit"). Ueber Rembrandt und Van Gogh zu Rouault. Ueber Turner zu Monet und Seurat. Die „Rochers de Bibemus" von Cézanne stehen am Ursprung des Kubismus und der abstrakten Malerei. Die in die Enge getriebene Form sucht Zuflucht im Zeichen und in der Schrift (Gorky, Hartung), in euklidischen Figuren (Malevitch, Mondrian, Herbin) und im ‚Informellen' des psychischen Automatismus (Pollock), bis sie schließlich der von allen Panzerungen erlösten Farbe weicht. Einer Farbe, die nun nichts mehr darstellt, wiedergibt, abwandelt, versinnbildlicht oder bedeutet. Die ihre visuelle Farbe spricht und ein strahlendes Eigenleben führt als *Farbfigur* (figure colore), gleichwertig den Wort-, Klang- und ‚Form'-figuren in Poesie, Musik und Plastik — befreit von jeglicher Formstütze und Dimension.

Der Mensch ist es, der Farben und Klänge schafft. Jenseits des Menschen ist die Welt von grauenerregender Farb- und Klanglosigkeit.

(Aus dem Französischen übertragen von J. P. Wilhelm)

Rike Wankmüller

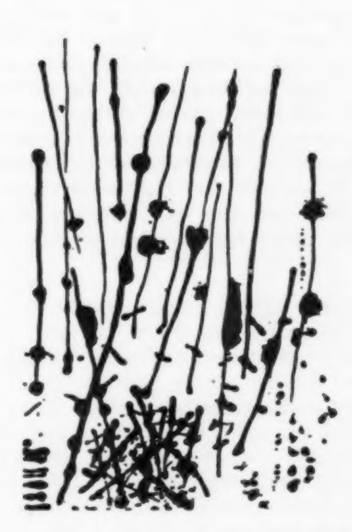
Tachisten in USA

„Du willst mir ausweichen", sagte der Freund; „denn was soll das zu diesen Felsen und Zacken?" — „Wenn ich nun aber", versetzte jener, „eben diese Spalten und Risse als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen?" — „Nein, aber es scheint mir ein weitläufiges Alphabet." — „Enger als du denkst, man muß es nur kennen lernen wie ein anderes auch . . ."

Wilhelm Meisters Wanderjahre. 1. Buch. 3. Kap.

Die dreißiger Jahre brachten in den Vereinigten Staaten einen neuen Strom abstrakter Malerei. Er löste eine Welle von sozialer, in gewissem Sinn realistischer Kunst ab, bedeutet aber ebensosehr eine Reaktion gegen Kubismus, Mondrian und Bauhaustradition. Seine Kennzeichen sind unregelmäßige, häufig organische Formen. Als wären sie in ständiger Bewegung, schweben sie in einem unkontrollierbar vielschichtigen, allseitig geöffneten Bildraum, der keinerlei Begrenzung erfährt. Bei manchen Malern nähern sich diese Figuren durch eine gewisse Gleichförmigkeit und Wiederholung den Schriftzeichen, ohne dabei geometrisch zu sein oder sich zum Ornament zu verfestigen. Die Spannung zwischen grenzenlosem Raum und zeichenhafter Form gibt den Bildern einen expressiven Charakter, der es wohl erlaubt, diese Malerei unter der allgemeinen Formel der abstrakten Ausdruckskunst zu subsummieren. Ritchie unterteilt sie noch in die Kategorien „Expressionist Geometric" und „Expressionist Biomorphic". Die Arbeiten dieser Künstler dokumentieren eine spezifisch amerikanische Wesensart durch die Unmittelbarkeit und Unkonventionalität ihrer Ausdrucksweise. In einer Formenfülle von ungeheuerem Expansionsdrang scheinen sie etwas von der Weite des amerikanischen Kontinents zu verkörpern. Darüber hinaus zeigt sich in der Konkretisierung unbegrenzten Raumes und einer zeichenhaften Formensprache ein greifbarer Einfluß orientalischer Kunst.

Der älteste Vertreter dieser Maler ist Mark Tobey. 1890 in Wisconsin geboren verbrachte er seine Jugend auf dem Lande, lebte später in Chicago, dann in New York, experimentierte zunächst in allerlei Stilen, machte sich einen kleinen Namen als Porträtzeichner, der ihn aber nicht daran hinderte, nach dem Westen überzusiedeln. Dort in der chinesischen Kolonie von Seattle begegnete er östlicher Kunst und Philosophie. Er wurde Anhänger des Bahai-Systems, einer modernen Bewegung persischer Philosophie, die auf mystischer Grundlage die Einheit der Menschheit proklamiert. Anschließend an eine Reise nach Europa und dem Nahen Osten begann er 1927 in der Cornish School in Seattle zu unterrichten und war von 1931 bis 1938 Lehrer in Dartington Hall, einer englischen Schule, die Arbeiter und Intellektuelle zu einer Gemeinschaft versammelt. Dort traf sich während der zwei



J. Pollock

Weltkriege eine internationale Elite von Künstlern und Wissenschaftlern. Von hier aus unternahm Tobey zusammen mit seinem Freund Tang Kwei eine Studienreise nach China und Japan, als deren Hauptergebnis sein neuer Stil der „Weißen Schrift" angesehen werden kann, bei dem allseitig bewegliche, helle Zeichen den Bildraum durchdringen. Sie verweben die einzelnen Teile in ein Geflecht flüchtiger Beziehungen, spinnen ein Netz atmosphärischer Zusammenhänge, durch dessen Maschen überall Raum in Form von grauer Traumsubstanz eindringt. Auf den Vorwurf introvertiert und mystisch zu sein erklärte Tobey einmal: „What supreme rational being can keep from going to sleep?" Das Besondere an Tobeys „Weißer Schrift" ist, daß sie ausschließlich einem inneren Impuls zu folgen scheint. Dies erinnert an Klees Arbeitsweise. Doch kennzeichnet diesen ein größeres Formbewußtsein. Seine Schriftbilder verweben sowohl Gestalt als Bedeutung der Buchstaben ins Bild. Auf manchen Zeichnungen, deren Strichführung ähnlich wie bei Tobey von einer spielerischen Phantasie geführt wird, tastet sich die Linienführung an einen Gegenstand oder doch einen benennbaren Inhalt heran. (z. B. „Baumschlag", „Aus dem Schlaf erwachend" u. a.) Tobeys Schrift wird unbewußter gehandhabt, sie kennt keine Buchstaben, folgt keinen Bedeutungszusammenhängen greifbarer Art. Von den Dingen führt sie hinweg zu völliger Ungegenständlichkeit. Man kann sie als eine Art graphische Meditation über den Raum bezeichnen. Eine Reihe seiner Bildtitel verrät uns, daß Tobey kosmische Orte anvisiert: „Unberührbarkeiten des Raums", „Stadtstrahlungen", „Außerhalb des Raumes", „Lichtfäden" usw. In „Electric Night" (1944) bestehen noch Ansätze einer perspektivischen Raumkonstruktion. Die mit Menschengewühl angefüllte Straße zieht sich verjüngend in die Tiefe. Das heller gehaltene Gewirr der Häuserfronten und Lichtreklamen verebbt himmelwärts, verliert sich in weicheren Linien und dunkleren Farbtönen. Wenige gelbrote Flecke aktivieren ein im übrigen vorherrschendes Grau, das mit großer Sensibilität und Feinheit zum Bläulichen, Violetten und Rosafarbenen hin variiert wird. Gelegentlich lösen sich aus der unkontrollierbaren Zahl kleiner Szenen einzelne aus dem sie durchziehenden Gewirr heller Linien heraus. Häufiger aber verschwinden sie völlig in dem Gewebe und Gewoge der lichtdurchströmten graurosa Masse, die das ganze Bild mit lautloser Erregung füllt. Die zahllosen weißen lichttragenden Linien saugen den Raum auf, verwandeln ihn in ein Netz sich durchdringender Bewegungen, die die Atmosphäre vibrieren lassen und trotz ihrer Unruhe eine seltsame Stille über alles verbreiten. Die Mannigfaltigkeit des Lebens spiegelt sich vor dem inneren Auge dessen, der viele Male auf eine nächtliche Stadt hinabgeschaut hat, und dessen Gedanken sich mit diesem Gegenstand gänzlich vollgesogen haben. „Vielschichtiger Raum, durch ineinander verwobene weiße Linien eingefangen, symbolisiert ein höheres Stadium von Bewußtheit", äußerte Tobey einmal.

„New York" (1945) bringt eine Stadtlandschaft in einer Sicht, die alles Gegenständliche verlassen hat. Der Bildraum ist angefüllt mit vergangenen und gegenwärtigen Bewegungen, eigentlich nur Bewegungsspuren, etwa von der Art, wie sie ein vorbeifliegender Vogel in den Raum schreibt. Das schillernde Vielerlei der Riesenstadt bietet aus der Vogelschau einen uniformen Aspekt, vom Maler als ein dichtes, unentwirrbares Linienkonglomerat ohne Anfang, Mitte und Ende konzipiert. Tobey selbst erklärt seine aus trancehafter Meditation und Fernsicht gemischten Visionen des Gegenwärtigen als ein Davor-Sein. „Einen Schritt zurück in die Vergangenheit", schreibt er, „und der Baum vor meinem Atelier ist nur sich hebender, aufwärtsdrängender Rhythmus". Er meint dies aber in dem Sinne, daß „die Vergangenheit entdecken, sich vorwärts bewegen heißt".

„Entlegenes Feld" (1944) zeigt auf grau getönter dunkel umrandeter Fläche schwarze, graue und blaue Stäbchen. Durch die unterschiedliche Festigkeit der Färbung und Umrisse dieser Stäbchen entsteht eine Raumwirkung, die von einem fahrigen schwarzen Liniengewirr verlebendigt wird. Das Ganze wirkt wie ein Bauplatz des Geistes, aber noch vor dem Zeitpunkt, an dem die Gedanken sich mit Begriffen oder Gegenständen verbinden. „Allgemeines Feld" (1949) dagegen bringt eine verwandte, aber wie der Titel sagt, generellere, weniger individuelle Geographie des Geistes.

Einer der jüngsten Vertreter unserer Gruppe ist der in Springs, Long Island, lebende Jackson Pollock, der



L. Alkopley

mit seinen Arbeiten Aufsehen erregt hat. Er wurde 1912 in Wyoming geboren, begann sein Studium bei Th. Benton, wechselte jedoch später zu Hans Hofmann über. Hofmann, ein Kandinsky-Schüler, der seit 1934 eine Akademie in New York und Provincetown leitet, ist einer der erfolgreichsten Lehrer der jungen amerikanischen Malergeneration. Mit seiner Neigung zu einer gefühlsbetonten dynamischen Formensprache, die sich in emphatischen, kühn aufgesetzten Pinselstrichen manifestiert, hat er entschieden zu der neuen Entwicklung in der abstrakten Malerei beigetragen. Pollock geht noch einen Schritt weiter als Hofmann in bezug auf die Verselbständigung der künstlerischen Mittel. Ohne Skizzen, die Entschlüsse während des Malens fassend, arbeitet er häufig gar nicht mit dem Pinsel, sondern bespritzt die auf dem Boden ausgebreitete Leinwand von allen Seiten mit rhythmischer Bewegung und Gegenbewegung des Armes und des ganzen Körpers. Dann hängt das Werk zur Betrachtung einige Zeit an der Wand, um in einem zweiten Prozeß mit einer anderen Farbe erneut beträufelt zu werden. Das auf diese Weise entstandene komplexe Farbengewirr, das gelegentlich noch durch allerlei Zusätze (Sand, farbige Handabdrücke und dergleichen) erweitert werden kann, erfährt dann durch Weiß oder auch andere Farben eine gewisse Organisation im Sinne der Markierung flüchtiger Begegnungen. Seine Bilder zeigen Farbbewegungen, die entstehen, wachsen, galoppieren, auf andere treffen, sie durchkreuzen und die sich dann wieder verlieren, ohne daß man den Ort ihrer Herkunft oder ihres Verschwindens genau festlegen könnte. Die in vielen Schichten über- und durcheinander verwobenen Bewegungsströme erwecken durch ihre Kondensierung den Eindruck der Statik endlosen Wechsels. Die Kräfte sind zwar ausbalanciert, aber nicht zentriert. Weder greifbare Proportionen, noch eine kompositionelle Mitte haben diese Bilder aufzuweisen. Ueberall herrscht die gleiche Spannung, überall ist man mitten im Geschehen, das ohne Anfang und Ende, Drinnen und Draußen und auch ohne Subjekt oder Objekt ist. Die Bewegung vereinigt alles Gegensätzliche, verschlingt Raum und Zeit und präsentiert sich mit ursprünglicher und gewalttätiger Gegenwärtigkeit. Diese gewissermaßen mit dem ganzen Körper geschriebenen Bilder sind Darstellungen des schöpferischen Prozesses selbst. Bewußtes und Unbewußtes, automatisches und geleitetes Tun, Zufälliges und Gewolltes fließen ineinander. Das heißt mit anderen Worten, daß solche Bilder nicht gebaute und gegliederte Kompositionen im bisher üblichen Sinn sind, sondern Einbrüche in das reale, unbegrenzte Universum, das in andauerndem Schöpfungsakt begriffen ist. Bewirkendes läßt sich aber nicht systematisch erfassen.

Dazwischen entstanden auch immer wieder Bilder, in denen sich aus abstrakten Formen und der ihnen innewohnenden Energie Andeutungen in Richtung auf einen greifbaren Gegenstand aus den Bewegungsströmen herauszulösen versuchen. („She Wolf", „Bird Effort")

Vier Jahre hat sich Pollock gänzlich der Farbe enthalten und nur Schwarz-Weiß-Kompositionen geschaffen, die sich besonders durch eine neuartige Aktivierung des weißen Bildgrundes auszeichnen.

In die gleiche Richtung weisen die riesigen Ideogramme von Franz Kline (1910 geb.), auf denen wenige Formen gegeneinander ausgewogen werden. Durch den großzügigen Duktus dieser massigen Kalligraphie wirkt die Schwarz-Weiß-Spannung weniger vielfältig als die Pollocks, aber dafür noch einen Grad intensiver („Chief", „Cardinal").

Auch von Robert Motherwell (1915 geb.) gibt es verwandte Arbeiten. Der Künstler selbst hat die automatischen Tendenzen seines Malens betont. Doch üben geometrische Formen und scharf gezogene Linien auf einem großen Teil seiner Bilder eine entschiedene Kontrolle über das tachistisch behandelte Detail aus.

Eine weitere Variation bringt das abstrakte Oeuvre von Willem de Kooning (1904 in Rotterdam geb.). Der Künstler vereinigt die in seiner Ausbildungszeit aufgenommenen Einflüsse der Stjil-Gruppe mit den Tendenzen der Neuen Welt nach Ausdehnung der Massen und Ueberschreitung konventioneller Grenzen. Mit nervösem Rhythmus durchzucken seine Formen die Bildfläche und erzeugen den Eindruck eines vielschichtigen Raumes.

In seinem graphischen Werk formt Lewin Alcopley (1907 in Deutschland geb.) aus Stäbchen und Punkten eigenwillige kleine Gebilde. Durch die lockere Fügung der Linien muß das Auge springen, den weißen Zwischenräumen kommt eine gestaltende Funktion zu, mit deren Hilfe sich Assoziationen aller Art einstellen, gelegentlich sogar die von Landschaftsbildern. Manchmal gruppiert der Künstler diese graphischen Metaphern so, daß sie wie eine Seite aus einem chinesischen oder japanischen Text wirken. 1952 hat die japanische Kunstzeitschrift „Bokubi" eine Reihe von Alcopleys Kompositionen als Anregung zur Erneuerung der alten ostasiatischen Schriftzeichen reproduziert.

Eine Mittelstellung nimmt das Werk von Bradley Walker Tomlin (1899 geb.) ein, der erst in den vierziger Jahren zu seinem freien kalligraphischen Stil kam. Deutlich expressive Tendenzen drängen nach großen Formaten, die der Künstler mit wohl ausbalancierten, lebhaft agierenden Formen zu füllen versteht. Isolierte, meist hell getönte Zeichen schweben vor dem Grund oder werden in ihn hinein verwoben. Ihr tänzerisches Spiel belebt eine spontane Pinselführung, die manchmal sogar die Farbe herab tropfen läßt. Jeglicher Unruhe wirkt eine kultivierte Farbgebung von wenigen, häufig hellen Tönen entgegen. Die gegenseitige Annäherung der beweglichen, chiffreartigen Zeichen und des aus vielen kleinen Flächen komponierten Bildraums erzeugt eine lebhafte und dichte Gesamtwirkung.

Die Arbeiten von Mark Rothko (1903 in Rußland geb.) bringen eine neue Art von Raumbehandlung. Der Künstler schiebt geometrische Farbflächen, häufig nur einfache Rechtecke, so aneinander heran, daß an den Tangierungsstellen nicht harte Grenzen, sondern sanft verfließende Uebergänge entstehen. Diese Berührungspunkte sind wichtiger als die Formen selbst, denn sie schaffen die besondere Art von kaum merklicher, stiller Raumbewegung, die Rothkos Bilder charakterisiert. Durch einen weichen, gleitenden Farbauftrag, der jede einzelne Fläche ganz zart in sich variiert, entsteht ein leises Fließen, ein Vor- und Zurücktreten der simplen Raumelemente. Gelegentlich lösen sich einzelne Farbtöne wie ein zartes Leuchten von Lichtwiederschein aus der nebelhaften Gesamtstimmung. Keine fixierten Zustände, oder sonst benennbare Ereignisse, sondern Uebergangssituationen, Epochen der Wandlung des Raumes werden dargestellt. Clifford Still (1904 geb.) geht es um das gleiche Problem: Veranschaulichung von Raumbewegung. Doch wer-

den bei ihm die Massen kräftiger in Aktion gesetzt. Farbströme fließen ineinander, verdrängen sich gegenseitig, lassen größere oder kleinere Spuren zurück. Diese zufälligen Straßen und gelegentliche Farbzusammenballungen bilden die einzigen Orientierungspunkte in dem amorphen, elementaren Gewoge. Still schreibt einmal: „Daß Farbe auf Leinwand bei den meisten Menschen konventionelle Reaktionen auslöst, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Hinter diesen Reaktionen steht die Gewalt der zu Dogma, Autorität und Tradition herangereiften Geschichte. Ich verachte die totalitäre Hegemonie dieser Tradition . . . Ihre Sicherheit ist Illusion, banal und ohne Mut."

Nur bedingt zu unserer Gruppe gehört das Werk von Arshile G o r k y, eigentlich Wortanig A d o y a n (1904 in Armenien geb., 1948 in New York gest.). Auf seinen Bildern bewegen sich kaum beschreibbare Figuren in einem ebenso unbestimmt charakterisierten Raum. Nervöse schwarze Linien zucken über die Bildfläche und erzeugen zusammen mit überall verteilten dunklen Flecken eine hektische Stimmung, die von den Farben vielfältig untermalt wird. André Breton schrieb 1945 zu einer Gorky-Ausstellung in New York: Besucher werden „darauf bestehen, in diesen Kompositionen ein Stilleben, eine Landschaft oder Figuren zu sehen, statt daß sie sich getrauen würden, sich diesen hybriden Formen, in denen sich alles menschliche Gefühl niedergeschlagen hat, zu stellen". In „Agonie" (1947) übermitteln die braunen und roten Töne des Hintergrundes zusammen mit der erregenden Art der Verteilung von gelben und schwarzen im Titel genannten Zustands. Gorky hat von Miro gelernt. Doch ist seine Farbgebung expressiver und nie heiter, und das Spiel seiner Figurationen vollzieht sich in einem Flecken und Formen sehr einprägsam das Qualvolle des völlig anderen, in einem mit östlicher Schwermut erfüllten Raum.

Das Gemeinsame dieser verschiedenen Künstler ist ihr Thema: Raumdarstellung. Aber weder der auf den Menschen bezogene Raum, noch der durch das Verhältnis der Gegenstände zueinander bestimmte, sondern ein in Fluß geratener Raum ist es, den sie zu gestalten versuchen. Bewegung beherrscht die Bilder so ausschließlich, daß diese alles, auch die Gegenstände an sich zieht. Die Trennung von Raum und Figur entfällt, beide werden einander angenähert. Bei Pollock, Rothko, Still und gelegentlich auch bei Tobey sind sie quasi identisch. Aber auch dort, wo man noch so etwas wie Gegenstände benennen kann, haben diese keine Selbständigkeit, sind vielmehr Emanationen des Raumes. Dabei kommen innere und äußere Räume annähernd zur Deckung. (Einzig Gorky präsentiert uns eindeutig emotionale Bewegungen.) Wir können oft nicht unterscheiden, ob es sich um Einblicke in Inneres oder um Aufsichten aus großer Entfernung handelt. Eine weitgehende Gleichartigkeit der Phänomene wird erreicht. Das Strömen des Wassers oder des Lichts, das sich Auflösen von Rauch oder ein persönlicher Angsttraum, das alles findet seinen Ausdruck in denselben oder mindestens in verwandten Formen.

Da Bewegung schwer zu fassen ist, macht die Beschreibung der Bilder Schwierigkeiten und läßt sich eigentlich nur in negativer Weise durchführen: wir sehen bewegte komplexe Kompositionen ohne Grenzen und ohne Mittelpunkt. Das gleiche kann man z. B. von Kandinskys frühen abstrakten Arbeiten sagen. Aber bei diesem Vergleich wird deutlich, wieviel gestalteter und geschlossener die Raumbilder Kandinskys sind. Was der russische Maler im Geist erlebte, ist für unsere Maler reale Erfahrung: die Flüchtigkeit des Geschehens im grenzenlosen Raum. Darum bedienen diese sich häufig der tachistischen Methode, experimentieren mit Materialien, erproben Zufälligkeiten bis zum Automatischen, lassen Farbmassen strömen, folgen fasziniert der Linie, weil sie B e w e g u n g ins Bild einfangen wollen.

In gewissem Sinn zeigen die betrachteten Arbeiten verschiedene Formen des sich Auslieferns an die Elemente Farbe und Linie, ungeachtet der Gefahr der Formlosigkeit. Eine solche Verhaltensweise ist auf den Glauben gestellt, daß der formende Geist nicht die künstlerischen Ausdrucksmittel sich unterwerfen solle, sondern daß er aus dem Material selbst sprechen müsse. Dieses bedeutet eine Umkehrung unserer bisherigen Ueberzeugung, daß Elementares nur durch den ihm polar entgegengesetzten Geist bewältigt werden kann. Tobeys „Weiße Schrift" geht beide Wege, sie dringt sowohl von außen in die Masse ein und löst sich aus ihr heraus. Vielleicht kann man das Auftauchen von buchstabenartigen Figuren als erstes Anzeichen zur Gewinnung einer neuen Form betrachten, da sich Schrift als Zeichen für Gedankenabläufe einerseits und elementare Bewegung im grenzenlosen Raum andererseits entsprechen.

Literatur

Hess, Thomas, B., Abstract painting. Background and American phase, New York 1951

Hunter, Sam, Painting by another name. In: Art in America, Dec. 1954.

Miller, Dorothy, C., Fourteen Americans, New York 1946.

Miller, Dorothy, C., Fifteen Americans, New York 1952.

Ritchie, Andrew, Carnduff, Abstract Painting and Sculpture in Amerika, New York 1951.

Rüdlinger, Arnold, Vorwort zum Katalog der Ausstellung Tendences Actuelles 3, Kunsthalle Bern 1955.

Soby, James Thrall, Contemporary painters, New York 1948.

Tapié, Michel, Messages sans étiquette, XXe Siècle, no. 5, 1955.

Rexroth, Kenneth, Mark Tobey of Seattle, Washington. In: Art News, May 1951.

Breuning, Margaret, World's imprint on Seattle's Mark Tobey. In: Art Digest, Oct. 1951.

Tobey, Mark, Reminiscence and Reverie. In: Mag. of Art, Oct. 1951.

Flanner, Janet, Tobey: mystique errant. In: L'Oeil, June 1955.

Tyler, Parker, Jackson Pollock. In: Mag. of Art, March 1950.

Goodenough, Robert, Pollock paints a picture. In: Art News, May 1951.

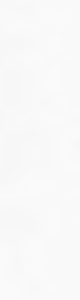
MagAgy, Douglas, Mark Rothko. In: Mag. of Art, March 1950.

de Kooning, Elaine, Gorky: Painter of his own legend. In: Art News, Jan. 1951.

Seuphor, Michel, Ecritures Alcopley, Paris 1954.

René Drouin

Der »Tachismus« ist nur ein Wort



J. Pollock

Man spricht in bezug auf die heutige Malerei viel von Tachismus. Das allein schon ist ein Beweis dafür, daß eine neue Malerei entstanden ist.
Aber ich will von einigen Malern sprechen, die seit 1945 in Paris einen originalen Beitrag zu den neuen Ausdrucksweisen beigesteuert haben. Und ich werde für jeden Künstler die Reproduktion eines Fragmentes eines seiner Werke zeigen, um seine sogenannten „taches" näher betrachten zu können.

Fragment Nr. 1

Im November 1945 schrieb André Malraux zur Ausstellung FAUTRIER: „. . . hier haben wir den ersten Versuch, den zeitgenössischen Schmerz so weit zu entblößen, bis man seine pathetischen Ideogramme findet . . .". Das unterscheidet sich ebenso vom geometrischen „Abstrakten" wie vom „Figurativen" und ist vielleicht das erste Beispiel einer neuen Sinngebung.

Fragment Nr. 2

Im April 1946 zeigte die Ausstellung der „Hautes Pâtes" DUBUFFETs die Wichtigkeit, die der malerischen Paste erteilt wurde, dieser Materie, die der Hauptgegenstand, ja sogar das Sujet des Bildes geworden ist. Und die den Maler in den Jahren 1951 und 1952 zur Herstellung jener Terrains und Steine sogenannter „philosophischer Uebung" führen sollte. „Die Malerei ist, viel schneller als die Texte, fähig, die Bewegungen des Geistes, die in ihrem Entstehungszustand erfaßt werden, auf unmittelbare Art zu übertragen . . ." hat DUBUFFET gesagt. Und auch: „. . . das Wertvollste an unseren Ideen ist nicht ihr Vernunftgehalt, sondern ihre Bewegung . . .".

Fragment Nr. 3

Im Mai 1947 konnte René Guilly zur Ausstellung WOLS schreiben: „. . . die wesentliche Entdeckung der zeitgenössischen Malerei ist die Freiheit . . .". Und später: „. . . die aus der Formulierung des noch Unenthüllten das Gesetz der Kunst selbst macht . . .". Und WOLS rekonstruier-

te durch das Mittel einer sowohl moralischen als auch physikalischen Desintegration eine Welt reiner Rhythmen, der höchsten Poesie.

Fragment Nr. 4

Im Mai 1950 offenbarten die großen Bilder von MATHIEU durch eine Kalligraphie hoher Spannung eine neue plastische Welt. Der Impuls und die Schnelligkeit, auf Grund deren der Maler über riesige Flächen herrscht, verleihen dieser Malerei eine bis dahin unbekannte „Durchschlagskraft". Und MATHIEU schrieb 1949: „. . . Man kann nur konstatieren, daß, postuliert man eine Sättigung der psychischen Energien bis zum Orgasmus der unkontrollierten Explosion, auch das Vorgehen des Künstlers (parallel darin denen des Weisen und des Heiligen), das mit allen lebendigen Kräften des Kosmos in Beziehung gesetzt wurde, sich dadurch dem modernen wissenschaftlichen Denken angenähert findet (Begriff der Komplementarität von Bohr, der von Nikolaus von Kues vorweggenommen wurde), in dem die Mittel des Zugangs zum Verständnis des Universums nicht mehr allein durch die Vernunft und die Sinne gegeben sind."

Fragment Nr. 5

Wie nie zuvor zeigten im Juni 1954 die Malereien in Tusche auf weißem Grund von MICHAUX einen dynamischen Raum, bevölkert mit Formen, die dem Genius dieses großen Dichters eigen sind. In „Peintures et Dessins" sagt er: „. . . Der Wille, Tod der Kunst." oder auch: „. . . Es gibt ein gewisses inneres Phantom, das man malen können müßte, und nicht die Nase, die Augen, die Haare, die sich außerhalb befinden . . . oft wie Schuhsohlen." Oder: „. . . Ich möchte die Ströme zeichnen können, die zwischen den Personen zirkulieren. . ."



P. Brüning

Fragment Nr. 6

Im März 1955 machte eine Ausstellung einen Maler von 25 Jahren bekannt: GEORGES. Formen, Bilder, ungewöhnliche elektrisierte Ströme, in Fusion, charakterisieren komplexe und dynamische Räume, imaginäre Landschaften, neue Figuren einer phantastischen Welt, die nicht aufgehört hat, die Reichtümer, die Kräfte — und die Drohungen — des „Unsichtbaren" zu enthüllen. In bezug auf sie schrieb Edouard Jaguer: „. . . man möge ruhig riskieren, sich auf einer der zahlreichen Fährten der Aufklärung zu engagieren, die sie (diese Malerei) uns öffnet, befreit davon, dem Moment der letzten Frage jenen geheimen, unüberwindlichen Teil, der im Herzen jedes umwälzenden Werkes geborgen ist, gegenüberzustellen. . .".

Fragment Nr. 7

Schließlich enthüllte die Ausstellung VISEUX im November vorigen Jahres ein Werk, dessen Erfindung, dessen Rhythmen, dessen Aktivität und dessen Glanz ihre Macht bezeugten. Hubert Damisch schrieb darüber: „. . . Es ist klar, daß der Ort, an dem sich alles im Geist des Malers ordnet, auch derjenige ist, wo seine Malerei uns anspringt: sie überfällt uns nicht verräterisch, sie greift nicht die Seele auf die Art und Weise des Körpers an. Sie erreicht in uns das Wesentliche des Geistes . . ." Und später: „. . . wir erlauben gewissen Malern, in uns das geheime Band in Bewegung zu setzen, das uns mit dem „Sein" vereint, selbst dann, wenn wir ihm zu entschlüpfen glauben . . .".
Um zum Ende zu kommen: man stellt heute die „tachistischen" Maler den „figurativen" gegenüber. Dieser Wortstreit ist vergebens. Man muß von den Werken, nicht von Tendenzen ausgehen. Aber es ist viel leichter, über diese als über jene zu schreiben.

Paris, Februar 1956



Nicolas de Staël,
Landschaft, Honfleur

Das
hat
zeug
sich
Reg
für V
vers
herc
Selt
Mal
Frag
kein
der
und
pun
wür
kret
ner
zuni
wer
leis
entt
Ges
M i
Mal
den
heit
ren,
nich
sieg
hat
von
Um
hab
und
ver
lieg
ner
Alle
Ang
trif
gar
dox
sin
uns
len
wir
ist
fins
bet
teu
wo
Ma
We
ge

Hubert Damisch

Claude Viseux und Claude Georges

Das gewichtige Werk von Claude VISEUX — René Drouin hat gerade einige neuere Malereien ausgestellt — bezeugt eine ziemlich seltene Forderung: hier weigert sich der Maler, sich uns im Gewand des Erzählers, des Regisseurs oder des Dekorateurs zu zeigen. Malen heißt für VISEUX, sich mit der Malerei auseinandersetzen, heißt versuchen, durch Ausüben der Malerei an ihr Wesen heranzukommen.

Seltene Forderung, Sorge, die heute allen authentischen Malern innewohnt, und ihnen keine Ruhe läßt. Auf die Frage: Was ist Malerei, wie ist Malerei möglich? könnte keine Antwort erbracht werden, die nicht ihrerseits wieder eine Frage ist. Lösung und Problem verschmelzen, und der Maler, als guter Dialektiker, nimmt als Ausgangspunkt nicht eine Lösung, die das Problem aufheben würde, sondern das Problem selbst, das er in den konkretesten Begriffen auszudrücken versucht, wobei er keiner Schwierigkeit aus dem Wege gehen will. Malen heißt zunächst, eine mehr oder weniger flüssige, mehr oder weniger farbige Materie, die der Hand Widerstand leistet, zu benutzen; und die Leinwand, die weit davon entfernt ist, ein streng definierter Raum zu sein — der Geste des Malers dargebotene ebene Fläche — ist ein M i l i e u, das diese Geste hervorlockt und das der Maler zu beherrschen versucht. VISEUX gehört nicht zu denen, die sich damit zufriedengeben, jene Gegebenheiten nicht zu kennen, die den Akt des Malens definieren, das Problem umschreiben. Was er uns präsentiert, hat nichts von einer Siegesnachricht an sich, da er, um zu siegen, etwas anderes hätte sein müssen als Maler: er hat sich entschlossen, uns seinen Kampf selbst zu zeigen, von dem er uns jeden Umschwung, jede Angst, jeden Umweg zu kennen nötigt. Philosophen und Schriftsteller haben zu lange behauptet, daß die Expression nichts ist und daß der Akt des Malens (wie der des Schreibens) verschwinden müsse vor einer Bedeutung, die außerhalb liegt, und daß seine Funktion darin besteht, zu bezeichnen.

Alles geschieht, als ob wir Scham empfänden (oder Angst?) vor unserer eigenen Sprache. Was VISEUX betrifft, so kennt er ein solches Gefühl nicht, und seine ganze Malerei ist eine lange Meditation über die Paradoxa des malerischen Ausdrucks. Vor seinen Bildern sind wir sofort von einer Evidenz betroffen, die sich uns entzieht, sobald wir sie verständlich machen wollen. Aber die Schwierigkeit, der wir begegnen, wenn wir diese Bilder zu l e s e n, zu entziffern versuchen, ist nicht die Wirkung eines systematischen Verfinstern-Wollens von seiten des Malers. In Wahrheit befindet sich VISEUX an der äußersten Spitze des Abenteuers, das die heutige Malerei verfolgt, an jenem unbewohnbaren Ort, wo eine neue Definition des Sinns der Malerei, ein neuer Begriff der Beziehungen zwischen dem Werk und seinem Sinn erarbeitet wird. Das Werk i s t gegenwärtig sein eigener Sinn, ein Sinn, der unabtrennbar ist von seinem Ausdruck — und wenn es der materiellste wäre — und in den wir nur eindringen können, wenn wir uns ganz dem Werk hingeben, wenn wir uns anstrengen, seine Geschichte zu verstehen. VISEUX erleichtert uns, wenn ich so sagen darf, diese Aufgabe, und seine vehementen und herben Bilder zeigen uns ihre eigene Genesis, und man kann auf ihnen die Wege des Ausdruck-Aktes durch ein faszinierendes Chaos hindurch lesen, aus dem plötzlich, jenseits der Hand, der Sinn des Werkes hervorbricht.

Eine solche Malerei entgeht eo ipso jeder Reflexion, die auf den klassischen Kategorien begründet ist, und fordert von uns, daß wir uns ihr mit einer neuen Sprache nähern. Der Kampf der abstrakten Kunst verliert hier — unter anderem — jede Bedeutung: damit erreicht die Malerei VISEUX' die eines anderen jungen Malers, den uns ebenfalls René Drouin enthüllte, nämlich die Claude GEORGES'. Man könnte sich indessen kein radikal entgegengesetzteres Vorgehen vorstellen, (noch verschiedenartigere Werke). GEORGES scheint durch das Mittel der Malerei gewisse „Regionen" erforschen zu wollen, die dem allgemeinen Bewußtsein entgehen, indem er den Versuch mit einer Phänomenologie macht, die sich weigert, das Objekt von dem Vorgehen, durch das wir uns ihm nähern, zu trennen. Wenn die Malerei von VISEUX den Vorrang des Ausdruck-Aktes in bezug auf das Phänomen der Wahrnehmung feststellt, so haftet GEORGES am G e g e b e n e n, begründet auf diesem seine Forschung. Aber in dem Maße, wie er seine Bedeutung enthüllen will, muß er wieder die ursprüngliche Haltung annehmen, die der Welt Sinn verleiht, den Ort gewinnen, der der gleiche ist, an dem VISEUX arbeitet. Diese beiden Maler zielen auf nichts anderes ab, als eine neue Definition des S u j e t s in die Malerei einzuführen. Der Maler versucht nicht mehr, die Welt auszudrücken, aber das Sujet der Malerei ist nicht ebensoviel wie der Maler selbst, wie Malraux es möchte. In dem Werk von VISEUX, wie auch in dem von GEORGES, nimmt sich die Malerei selbst zum Gegenstand. Was solche Maler ausdrücken, ist weniger ihre unreduzierbare Verschiedenheit als das, was sie mit uns gemein haben, und was sie uns wieder zu entdecken lehren. GEORGES sagt von seinen Bildern, daß sie Störenfriede sind: weder er, noch VISEUX stellen die Welt in Zweifel, versuchen, uns eine Wahrheit zu entschleiern, die uns der Anschein entzog. Sie wollen die Grundlage unserer Gewißheiten erhellen, in uns das geheime Band in Bewegung setzen, das uns mit der Welt und den anderen vereint, und ihre Malerei könnte, streng genommen, existentiell genannt werden. Um so schlimmer, wenn das Wort überall ein bißchen herumgeschleift worden ist: diese Maler hier könnten uns den tiefen Sinn wieder in Erinnerung bringen.

(Aus dem Französischen von Elisabeth Walther)

Antonio Gaudi und seine Kathedrale

Vous la forme si paresseuse torturâtes
L'obligeant à la laideur belle des amours
Inexplicables sauf par cette porte étroite
Des passions de vice aux sinueux détours.

Vous dans la ville ayant des deux crânes mitrés
Les bouches nobles d'un délicieux enfer
Forain avec stalactites et stalagmites
Et Salvador lauré de branchages en fer.

Immobile vertige où les façades bercent
Les courbes de l'enfant pelotonné dans l'œuf
Maternel couronnant par votre grâce inverse
La bacchante ivre un peu dont notre monde est veuf.

Hommage à Antonio Gaudi von Jean Cocteau, Zeichnung Feri Varga

Erst in den letzten Jahren mehren sich die Bemühungen, dem spanischen Architekten Antonio Gaudi den ihm gebührenden Rang in der modernen Kunst zu geben. Cirlots Monographie „El Arte de Gaudi", Barcelona 1950, ist grundlegend; ihr folgte vier Jahre später die Darstellung „Antonio Gaudi, l'hombre y l'obra" von Bergos. 1955 erschien in „Electa editrice", Milano, ein gut bebildertes Bändchen über Gaudi, mit einer Einleitung von Cesar Martinell. Schließlich sei unter den jüngsten Zeitschriftenveröffentlichungen hervorgehoben: der Aufsatz „Gaudi, visionnaire et precuseur" von José Luis Sert in „L'Oeil", Paris, Februar 1955, und die geistvolle Untersuchung von Carola Giedion Welcker „Bildhafte Kachelkompositionen von Antonio Gaudi" („Werk", April 1955), in der die Schweizer Kunstkritikerin auf die Beziehung der „papiers collés" der spanischen Kubisten Picasso und Gris zu Gaudis Verkleidungen aus farbigen Kacheln und Steinsplittern im Park Güell, Barcelona, hinweist.

Antonio Gaudi wurde am 25. Juni 1852 in Reus bei Tarragona als Sohn eines Kupferschmiedes geboren und starb am 10. Juni 1926 in Barcelona an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Er war ein Generationsgenosse der Architekten Sullivan (geb. 1850), Berlage (geb. 1856) und Voysey (geb. 1857) und wie diese ein Pionier der modernen Baukunst. Auf der Architekturschule in Barcelona galt er als schlechter Student, wohl weil er den von seinen Lehrern verzapften Weisheiten wenig Beachtung schenkte. Als er 1868 in die katalanische Hauptstadt kam, hatte diese soeben die mittelalterliche Ummauerung niedergelegt. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sie sich in stürmischem Tempo zur industriellen und kommerziellen Metropole Spaniens. Dem modernen Barcelona hat Gaudi den Stempel seines Genies aufgedrückt. Einige seiner hervorragendsten Bauschöpfungen verknüpfen seinen Namen mit dem des Textilfabrikanten Graf Eusebio Güell, der die Begabung des jungen Architekten frühzeitig erkannte und durch eine Reihe bedeutender Aufträge förderte. In den Jahren 1885—89 baute Gaudi das Palais Güell in Barcelona, bei dem er die von ihm bevorzugten parabolischen Arkaden und auf der Terrasse mit farbigem Mosaik verkleidete Kamine verwendete. Für die Besitzung Güells „Las Corts" errichtete er 1887 Tore, Pavillons und Mauern, für die Arbeiterkolonie Güell die Kirche der Heiligen Coloma de Cervello mit ihren schräg geneigten Säulen und parabolisch-hyperbolischen Wölbungen. Die liebenswürdigste Schöpfung Gaudis ist der Park Güell, Barcelonas Stadtpark auf der Montana Palada (1900—1914), wo er in den geschwungenen, mit polychromen Fayencen verkleideten Bänken und Mauern plastische Kraft und farbige Phantasie zusammenwirken läßt. Unter seinen Wohnbauten sei hier nur die „Casa Milá" (1905 bis 1910), im Volksmund „la Pedrera", erwähnt — „der mächtigste Schrei des Antikonformismus, der sich je gegen die Routine erhob" (Cesar Martinell). Die Kaminplastiken auf dem Dach erinnern in ihren Formen an Skulpturen von Henry Moore.

Als Hauptwerk seines Lebens betrachtete Gaudi die „Kathedrale der Heiligen Familie", Barcelona — „el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia" (1884—1926). Es ist eine Basilika über einem Grundriß in Form des lateinischen Kreuzes, mit fünf Langschiffen und drei Querschiffen. Geplant waren zwölf Türme — die Zahl der Apostel —, ausgeführt sind nur vier, wie denn überhaupt das Werk unvollendet blieb, da es zu großartig konzipiert war. Eine tropisch wuchernde, von naturalistischen, symbolistischen und expressiven Impulsen bewegte Phantasie hat sich hier einem konstruktiv organisatorischem Willen unterstellt, der Architektur, Plastik und Polychromie zu einem Gesamtwerk zusammenfaßt, welches in seiner Kühnheit, freilich auch seiner bewußt theatralischen Wirkung an Richard Wagners Oper „Parzival" erinnert.

L. Z.

Die weltweite und exemplarische Bedeutung Mies van der Rohes wird selten bestritten. Allgemein wird anerkannt, daß seine unnachahmliche und konsequente Entwicklung zum Klassiker in der modernen Architektur diese zu einem neuen Gipfelpunkt geführt hat. In seinen Werken sind die Prinzipien des neuen Bauens, die strukturelle Einbeziehung der Technik, die veränderten Konstruktionsmethoden durch maschinelle Fabrikation souverän gelöst worden. Der alte Zwiespalt des 19. Jahrhunderts zwischen dem die historischen Stile rekapitulierenden „Baumeister" und dem mit den neuen Stoffen Glas, Eisen und Beton experimentierenden Ingenieur ist bei Mies van der Rohe endgültig überwunden. Baukunst ist bei ihm wieder zu einer Wertschöpfung geworden, die mit den neuen Mitteln unsere Zeit ganzheitlich symbolisiert. 1950 hat Mies van der Rohe es so ausgesprochen: „Unsere Zwecksetzungen bestimmen den Charakter unserer Zivilisation, unsere Wertsetzungen die Höhe unserer Kultur." Diese beiden Bereiche sind jedoch nicht voneinander zu trennen, ja, sie bedingen sich gegenseitig, sie „begründen menschliches Dasein".

Die künstlerischen Auswirkungen Mies van der Rohes sind über die ganze Welt verbreitet, in Amerika sind Eero Saarinen, Charles Eames, Gordon Bunshaft, Philip Johnson und Raphael Soriano von ihm beeinflußt, in Dänemark Arne Jacobsen, in England Peter und Allison Smithson und in Deutschland Egon Eiermann, C. von Seidlein und U. von Altenstadt – um nur wenige Namen zu nennen. Sie haben die bahnbrechenden Gedanken Mies van der Rohes weitergedacht und die Grundlage für eine Architektur der Zukunft geschaffen. Im folgenden soll versucht werden, allein der Auswirkung dieses Klassikers in den Vereinigten Staaten nachzugehen, die im Gegensatz zur Nachfolge des großen amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright („The Wrightians") mit dem Sammelnamen „The Miesians" bezeichnet wird. Um die wichtigsten Stilelemente einprägsam herausarbeiten zu können, sei die Darstellung auf die profiliertesten Baumeister beschränkt, und zwar auf Eero Saarinen, Philip Johnson und Gordon Bunshaft. Diese drei Architekten – altersmäßig um eine Generation von Mies van der Rohe getrennt – sind in der Lage, durch neue Formschöpfungen die zukünftige Entwicklung der Baukunst wesentlich mitzuprägen. Sie sind zweifellos – trotz ihrer entscheidenden Anregung durch Mies van der Rohe – von einer schöpferischen Produktivität, die jede Anregung im Sinne ihrer eigenen genialen Formstruktur umwandelt und zu neuen Lösungen weiterentwickelt.

Eero Saarinen wurde 1910 geboren. Sein Vater Eliel Saarinen, der 1950 als Präsident der Cranbroock Academy of Arts starb, gehört zu den bahnbrechenden Begründern der modernen Architektur und repräsentiert zusammen mit Alvar Aalto die hervorragende Qualität der finnischen Holzbaukunst. Das Holz wurde von den beiden Finnen in Anknüpfung an die einheimische Tradition in seinen unerschöpflichen Möglichkeiten für die Welt wiederentdeckt, und sicherlich kann der Einfluß, den sie auf amerikanische und europäische Architekten ausübten, nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Naturgemäß stehen die Anfänge Eero Saarinens unter dem Einfluß seines bedeutenden Vaters. Von beiden zusammen stammt die berühmte Oper in Stockbridge aus dem Jahre 1941. Unnachahmlich wird hier den Amerikanern die große Kunst der Holzarchitektur vor Augen gestellt. Von beiden gemeinsam stammen ebenfalls die Music Hall in Buffalo und das Theater in Tanglewood (zusammen mit Swanson). Mit dem 1951 begonnenen General Motors Technical Center in Detroit – einem fast 100-Millionen-Dollar-Projekt – ist die persönliche Handschrift des Architekten Eero Saarinen deutlich vorhanden, und zwar in einer sublimierten und ausgereiften Form.

Vier Prinzipien sind es – wie Eero Saarinen es 1954 einmal ausgesprochen hat –, die die neue Architektur grundlegend bestimmen:

„1. Jede Zeit muß ihre eigene Architektur schaffen aus den Bedingungen, die die Technik für sie bereitgestellt hat. Und diese Architektur muß der Ausdruck des eigenen Zeitgeistes sein.

2. Functional integrity. In den zwanziger Jahren wurden die Prinzipien des Funktionalismus überbetont, d. h. man glaubte, daß die Form durch ein strenges Sichhalten an die Funktion gefunden werden könnte. Das ist selten wahr, und wir lernten bald, daß Funktionalismus nicht die Hauptsache war und auch nicht sein konnte. Aber das Prinzip der funktionalen Rechtschaffenheit schien eines der grundlegendsten Prinzipien der modernen Architektur zu sein.

3. Das Strukturprinzip. Soweit ich mich zurückerinnern kann in der modernen Architektur, waren immer strukturelle Integrität und strukturelle Klarheit grundlegende Prinzipien.

4. Die Wiederanerkennung der Bedeutung des Raumes als primäres architektonisches Element. Ein neuer Sinn für den Raum wird wichtiger als die Masse."

Doch – so fügt der Baumeister hinzu – diese Prinzipien sind nicht aus sich heraus schon Architektur, sondern „sie sind der Moral-Kodex hinter der Architektur"; und weiter, „sie erlauben eine unbegrenzte Zahl von Expressionen, und aus diesen können wir Schönheit schaffen".

Das ist nicht sehr verschieden von gewissen Aeußerungen Mies van der Rohes, der eine universale Sprache zu schaffen versucht, um den jüngeren Architekten „eine Grammatik zu geben. Wenn sie Künstler sind, können sie eine Poesie daraus machen". An einer anderen Stelle spricht Mies van der Rohe von der Technik und stellt fest, daß sie nicht nur Macht und Größe verheißt, sondern auch Gefahren in sich schließt. Das Ziel Mies van der Rohes wird in folgenden Sätzen deutlich: „Wir werden das organische Ordnungsprinzip deutlich machen als eine Sinn- und Maßbeziehung der Teile und ihres Verhältnisses zum Ganzen . . . Der lange Weg vom Material über die Zwecke zu den Gestaltungen hat nur das eine Ziel: unsere Welt wieder zu ordnen. Wir wollen aber eine Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding das geben, was ihm zukommt seinem Wesen nach. Das wollen wir tun auf eine so vollkommene Weise, daß die Welt unserer Schöpfungen von innen her zu blühen beginnt." Diese Grundhaltung Mies van der Rohes, den Eero Saarinen als große moralische Kraft in der Architektur ansieht, scheint in den Bauten Eero Saarinens für das General Motors Technical Center verwirklicht zu sein.

Von der riesigen Anlage, die 1951 mit drei Gebäuden begonnen wurde (darunter dem großartigen Dynamometer building mit der eindrucksvollen Lösung der Exhauster), sind heute bereits ca. 20 Bauten vollendet. Die technische und künstlerische Vollendung des Ganzen und aller Einzelheiten erhebt die Anlage zu einer der wenigen großen Konzeptionen unseres Jahrhunderts, in der unsere Zeit vollgültig zum Ausdruck kommt. Dabei werden gleichzeitig Bedingungen geschaffen, die dem modernen Menschen in einer ihm gemäßen Weise Rechnung tragen. Abgesehen von den Aufgaben der bestmöglichen Belichtung, Heizung, Akustik und praktisch-technischen Raumordnung überraschen die Gebäude durch ihr Zusammenspiel, ihre Beziehung zu den natürlichen Gegebenheiten (die Anlage um ein Wasserbassin), die farbige Komposition mit Mauerwänden in Blau, Gelb und Rot, die meisterhafte Aufgliederung der Glasflächen und nicht zuletzt die strukturelle Ordnung aller Teile und Flächen zu einem System vollendeter Harmonie.

Neben dieser monumentalen Leistung stehen zahlreiche andere Arbeiten für Universitäten und Colleges, z. B. das Auditorium für das Massachusetts Institute of Technology, das Projekt für das Physics building der Yale University, die Womens dormitories der Drake University sowie Schulbauten und Bürohäuser. Der Stil ist bei aller Breite und Universalität seiner Schöpfungen stark und unverwechselbar und fasziniert in so verschiedenen Stoffen wie Backstein, Glas und Metall in ihrer strukturellen Vereinheitlichung. „Unsere Architektur ist wortarm", hat Saarinen einmal gesagt, „wir brauchen Elemente der Bereicherung und einen enzyklopädischen Blick für unsere totale Umgebung, nicht eine schmalwinklige Linse für das einzelne Gebäude. Wenn das Problem der Architektur nur das der Anwendung der verfügbaren Technik und der Materialien unserer Zeit wäre, um ein gemäßes Obdach zu schaffen, würde ich sehen, daß alle Gebäude in einer einzigen Fachsprache erscheinen würden. Aber jedes Gebäude ist ein besonderes Problem und braucht einen besonderen Entwurf und eine besondere Lösung. Ich stelle mir vor Augen, daß unsere Architektur, wenn sie zur Reife gelangt ist, auch Mannigfaltigkeit und einen größeren Wortschatz haben wird, als er von einigen verteidigt wird. Nach der Untersuchung dieser Dinge glaube ich, ist es falsch, sie ‚the dangerous ground' zu nennen, ich nenne sie schöpferische Architektur." Aus diesen Gedanken wird deutlich, wieweit sich Saarinen zu seinen eigenen Aufgaben entwickelt, die sich unmißverständlich von denjenigen Mies van der Rohes abheben. Sie sind ein Zeichen dafür, daß die Entwicklung der zeitgenössischen Architektur zu neuen Lösungen zu kommen weiß.

Die Persönlichkeit Philip Johnsons ist von grundsätzlich anderer Be-

schaffenheit. Er wurde 1906 in Cleveland als Sohn eines begüterten Rechtsanwalts geboren. Sein künstlerischer Werdegang begann als Liebhaber und Kenner der modernen Architektur, die er seit den späten 20er Jahren propagiert und verteidigt. Zusammen mit Hitchcock veranstaltete er 1932 die bahnbrechende Ausstellung moderner Architektur im Museum of Modern Art. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung wurde der Name „The International Style" geprägt, als dessen hervorragendste Erscheinung schon damals Mies van der Rohe angesehen wurde. Seit jener Zeit ist Philip Johnson, heute als Leiter der Architekturabteilung am Museum of Modern Art und als Architekt Mitarbeiter Mies van der Rohes, bemüht, die exemplarische Bedeutung des deutschen Baumeisters bekannt zu machen und die unvergleichliche Souveränität seines Schaffens zu deuten. „Ich bewundere seine Artikulation, seine Klarheit und seinen Sinn für Ordnung." Neben vielen anderen kritischen Arbeiten erschien 1947 die erste Monographie über Mies van der Rohe aus seiner Feder, die 1953 in der zweiten Auflage herauskommen konnte und eine hervorragende Deutung der künstlerischen Persönlichkeit Mies van der Rohes darstellt.
Doch in dem Theoretiker wurde nach nahezu zehnjähriger Tätigkeit für die neue Baukunst das Bedürfnis zu eigener schöpferischer Praxis so stark, daß er 1940 zur Harvard Graduate School of Design ging und im Alter von 34 Jahren Architektur studierte. Heute gehört Johnson zu den bedeutendsten Architekten der Welt aus der mittleren Generation, 1954 erhielt er den Biennalepreis für Einfamilienhäuser in Sao Paulo, 1955 den Großen Preis des Boston Arts Festival für ein vorstädtisches Verwaltungsgebäude in Ridgefield. Trotzdem sein architektonisches Werk schon wegen des verspäteten Anfangs, aber auch wegen seiner Nebentätigkeit als Leiter der Architekturabteilung am Museum of Modern Art, verhältnismäßig schmal geblieben ist, ist sein Einfluß außerordentlich.
Das bekannteste und beste Beispiel seines Stils ist das Wohnhaus des Architekten in New Canaan, daneben einige andere Einfamilienhäuser am gleichen Ort (Haus Hodgson, Haus Willey) sowie der Freilichtraum für Skulptur im Museum of Modern Art. Während das in Sao Paulo preisgekrönte Haus Hodgson aus dem Jahre 1951 dreiseitig um einen Atriumgarten herumgebaut ist und massive Ziegelwände gegen Glaswände absetzt, sind die Wände im Haus Johnson gänzlich in Glas aufgelöst, so daß es vollkommen durchsichtig ist. Allein Bad und Küche sind im Innern durch Ziegel- bzw. Holzwände isoliert, doch ohne die Transparenz der Gesamterscheinung wesentlich zu vermindern. Die Stahlkonstruktion ist im Gegensatz zum Haus Farnsworth von Mies van der Rohe, dessen Entwürfe sicherlich – obwohl später vollendet – Johnson als Anregung dienten, von in die Außenwand eingebundenen Stahlpfeilern gebildet, wohingegen das Haus Mies van der Rohes von acht Pfeilern getragen wird, die unabhängig von der Außenwand sind und dem Gebäude einen schwebenden Eindruck von erlesener Eleganz verleihen. Ausgestattet mit bedeutenden Kunstwerken sowie mit Möbeln von Mies van der Rohe, die alle ihren bestimmten Platz im Raume haben und diesen mitkonstituieren, erhält das Haus Johnson seine Harmonie aus dem Gesetz proportionaler Ordnung von Maß und Zahl, von wohlüberlegten Verhältniswerten und sensiblen linearen Nuancierungen. Das von Mies van der Rohe geprägte Wort „weniger ist mehr", das häufig zur Kennzeichnung seines Stils herangezogen wurde und zu einem diesen Stil symbolisierenden Begriff geworden ist, gilt auch für Philip Johnson, wenngleich die schöpferische Kraft seiner Bauten zu einer grundsätzlich anderen und nur ihm allein eigenen Struktur übergegangen ist. Theoretisch hat es Johnson einmal so ausgesprochen: „. . . es ist Zeit für die modernen Architekten, sich nicht länger an ihre Vorgänger anzulehnen, sondern zu hoffen, einmal auf ihren Schultern stehen zu können und zu einer Architektur zu kommen, die vollkommen unsere Zeit ausdrückt. Ein Stil ist nicht eine Gruppe von Regeln oder Fesseln, wie einige meiner Kollegen zu denken scheinen. Ein Stil ist ein Klima, in dem man wirken kann, ein Sprungbrett, um weiter in die Luft zu springen. Für den Besten ist es gesund, wenn er gegen den Stil ankämpfen kann, gegen das Bekannte in Richtung auf das Unbekannte, in Richtung zum Eigenen. Es ist diese Spannung zwischen dem Stil und dem Wechsel, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, die einen Stil lebendig erhält."

Gordon Bunshaft, der dritte der großen amerikanischen Baumeister aus der Nachfolge Mies van der Rohes, ist heute 46 Jahre alt. Gegenüber Philip Johnson und Eero Saarinen lebt sein Werk stärker aus dem Temperament und der vitalen Fülle seiner Persönlichkeit und darf als kraftvoller Ausdruck des amerikanischen Bauens der Gegenwart angesehen werden. War es bei Eero Saarinen neben der bestimmenden Einwirkung Mies van der Rohes die erzieherische Schulung durch seinen Vater Eliel Saarinen, bei Philip Johnson auch die geniale Kunst Frank Lloyd Wrights, die ihren Stil – wenn auch erst in zweiter Linie – mitformten, so blickt Bunshaft über den amerikanischen Kontinent hinaus, wenn er die exemplarische Kraft und kühne Raumkonstruktion Le Corbusiers mit dem Maß und der proportionalen Harmonie Mies van der Rohes zu vereinigen sucht. Gordon Bunshaft wurde als Sohn eines Geschäftsmannes in Buffalo geboren und begann sich schon sehr früh für den Architektenberuf zu interessieren. Mit 14 Jahren bereits studierte er am Massachusetts Institute of Technology. Im Jahre 1935 schloß er dort sein Studium erfolgreich ab. Nach mehreren Reisen trat Bunshaft in das Architektenbüro Skidmore, Owings und Merrill ein und ist seitdem mit wesentlichen Entwürfen in diesem Team tätig, das zu einem der berühmtesten Architektenbüros der Welt zählt und zahlreiche Großbauten in Amerika, Europa und Asien ausführen konnte.
Das bekannteste Gebäude von Skidmore, Owings und Merrill ist das Lever-Haus in der Park-Avenue in New York, dessen Entwurf von Bunshaft stammmt (1952). Das 28 Stockwerke hohe Gebäude in meisterhafter Verwendung von Stahlskelett und Wänden aus hitzebeständigem grünem Glas fasziniert vor allem durch seine Einbindung in den städtebaulichen Zusammenhang. Es läßt inmitten der Innenstadt von New York einen Raum entstehen, der sowohl den umstehenden Gebäudekomplexen genug Licht und Luft läßt, als auch dem Haus selbst die für eine richtige Wirkung erforderliche Distanz verleiht. Während nämlich der eigentliche Turmbau schmal bleibt und den zur Verfügung stehenden Platz nicht zur Hälfte ausfüllt, ist die restliche Grundfläche durch einen auf freistehende Säulen gestellten eingeschossigen Flachbau in der Höhe beschränkt und gibt vielmehr durch Gartenanlagen und Fußwege, ein Café und eine Dachterrasse der Bevölkerung der Stadt einen angenehmen Aufenthalt in dem sonst so technifizierten Häusermeer aus Beton und dem verkehrsüberfüllten Straßennetz. Die Fensterfläche des Hochhauses ist feststehend, die Temperatur der Innenräume wird durch eine auf den neuesten Stand der Technik gebrachte Klimaanlage geregelt. Die Fenster müssen aus einer an der Außenwand angebrachten Gondel gereinigt werden.
Trotz der Aehnlichkeit, die alle Bauten von Skidmore, Owings und Merrill aufweisen, läßt sich dennoch die persönliche Leistung von Gordon Bunshaft deutlich aufzeigen. Besonders prägnant kommt sie jedoch im Lever-Haus und im Gebäude der Manufacturers Trust in der Fifth Avenue zum Ausdruck. Ueber sein Schaffen und seine Beziehungen zu Skidmore, Owings und Merrill äußerte sich Bunshaft kürzlich: „Ich wünschte erleben zu können, daß unsere Firma einige gut Gebäude entwickelt in der folgerichtigen Tradition, die wir in der bisherigen Entwicklung gegangen sind. Diese Architektur der Logik, des Gesetzes und des klaren Denkens scheint unserer Zeit angemessen zu sein. Auftraggeber wünschen diese Dinge – sie sind einfach, redlich und verständlich. Es gibt viel daran zu tun, und ich meine, man sollte dieser Dinge nicht überdrüssig werden, sondern denken, daß jedes Gebäude welthaltig zu sein und eine neue Oberfläche und eine neue Konzeption zu haben hat. Man sollte in dieser Tradition weiter gute Gebäude bauen."
Sowohl Saarinen, Johnson als auch Bunshaft erfuhren ihre entscheidende Anregung von Mies van der Rohe. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß sie keineswegs der Kunst dieses Klassikers blind und kritiklos gegenüberstehen, sondern auf eigenen Wegen die Entwicklung weiterführen. Jeder von ihnen geht dabei einen anderen Weg, und jeder von ihnen unterscheidet sich in einer anderen Weise von der großen Kunst Mies van der Rohes. Gemeinsam ist ihnen lediglich der Ausgangspunkt (zusammen mit vielen anderen Baumeistern in der Welt), der sie in besonderem Maß befähigt hat, schöpferisch an einer Architektur der Zukunft mitzubauen.

Udo Kultermann

Zum Beitrag

Der »Tachismus« ist nur ein Wort



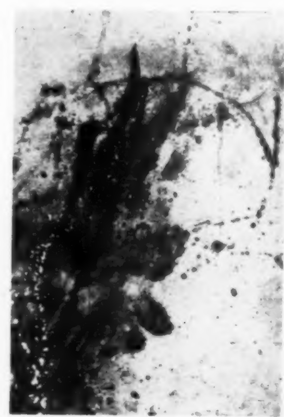
Fautrier
(Fragment Nr. 1)



Dubuffet
(Fragment Nr. 2)

Michaux
(Fragment Nr. 5)





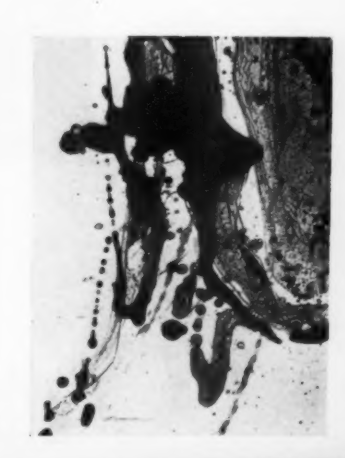


Wols
(Fragment Nr. 3)

Georges
(Fragment Nr. 6)



Mathieu
(Fragment Nr. 4)



Viseux
(Fragment Nr. 7)



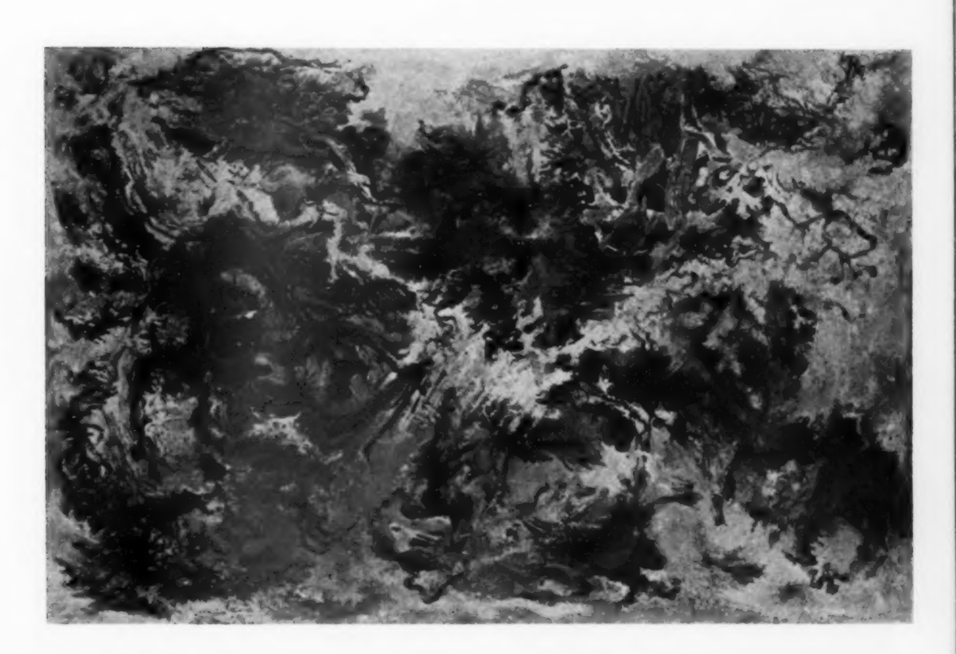
Heinz Kreutz, Aus dem Chinesischen, Öl, 1955



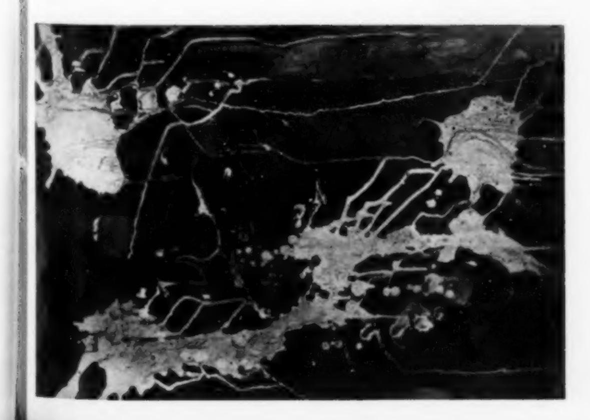
Heinz Kreutz,
Über das Leben der Eisblumen, Öl, 1955



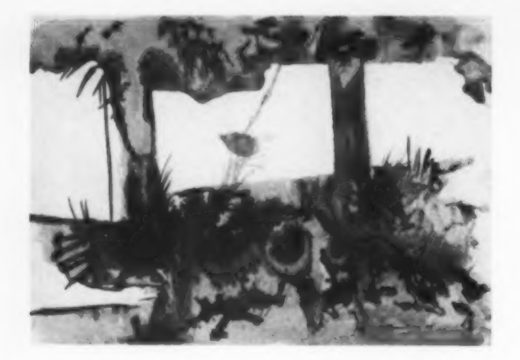
K. R. H. Sonderborg, 10.05 - 12.10 h. 3. 11. 54, Eitempera u. chinesische Tusche



Bernard Schultze, Die Orangen einer Landschaft, 1955



Walter Kroe, Im Netzwerk verstrickt, Öl und Tempera, 1956



Leo Grewenig, Unter zwei Bäumen, Tusche, 1955



Fred Thieler,
Farbzeichnung,
Foto: Martin Hatzinger,
München

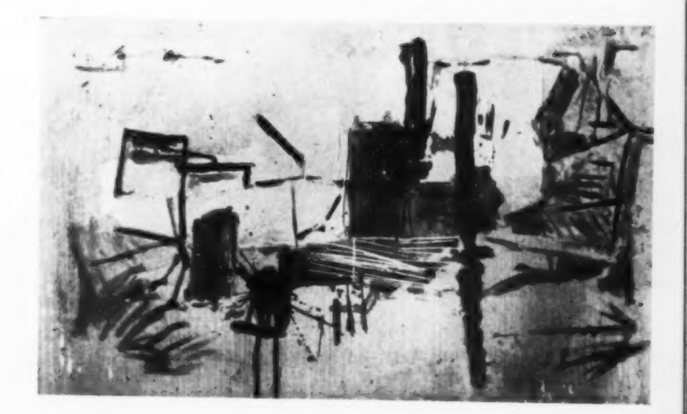


Fred Thieler,
Fe 35/55, Öl auf Papier,
Foto: Martin Hatzinger, München

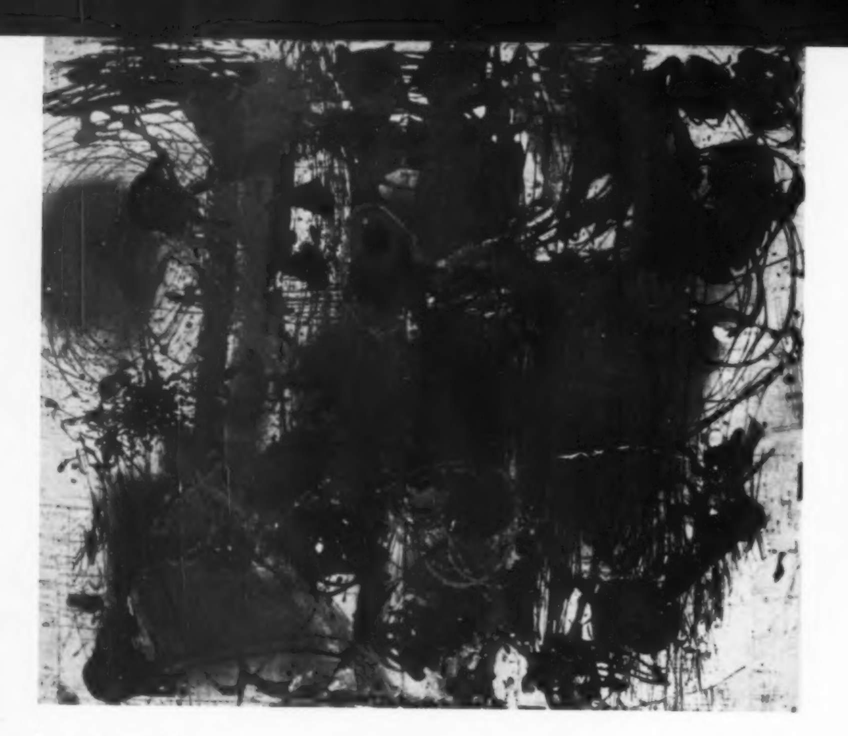
Zu unserem Ausstellungsbericht



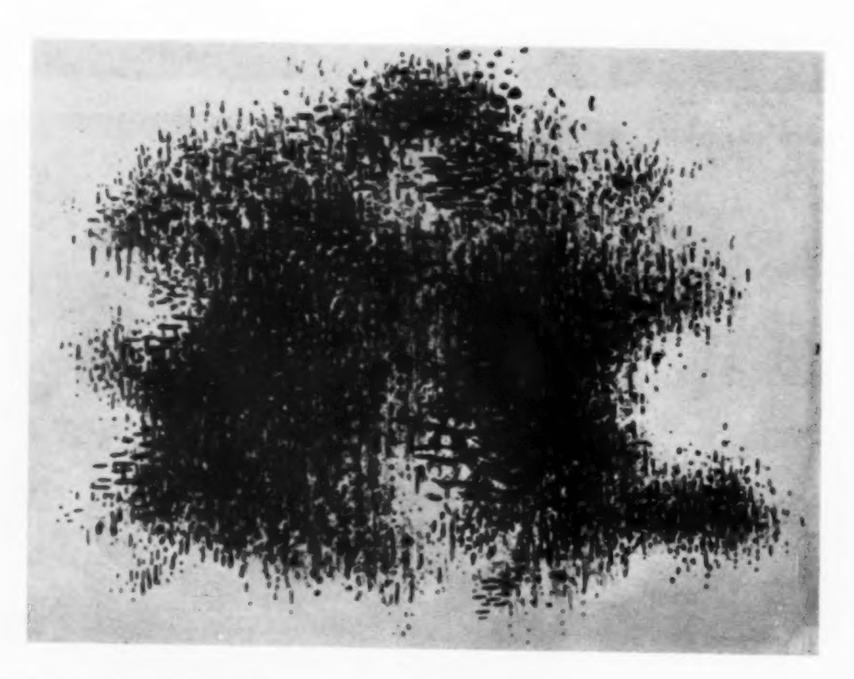
Emil Schumacher, Stoffliche Trennung



Emil Schumacher, Spontan gesetzt



Herbert Zangs, 1952

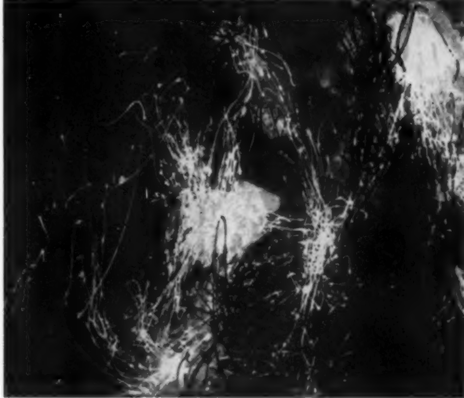


Gerhard Fietz, Zeichnung 23, 1955



Karl F. Brust, Diagonal in Blau, Öl

Peter Brüning, Komp. IV, 1955

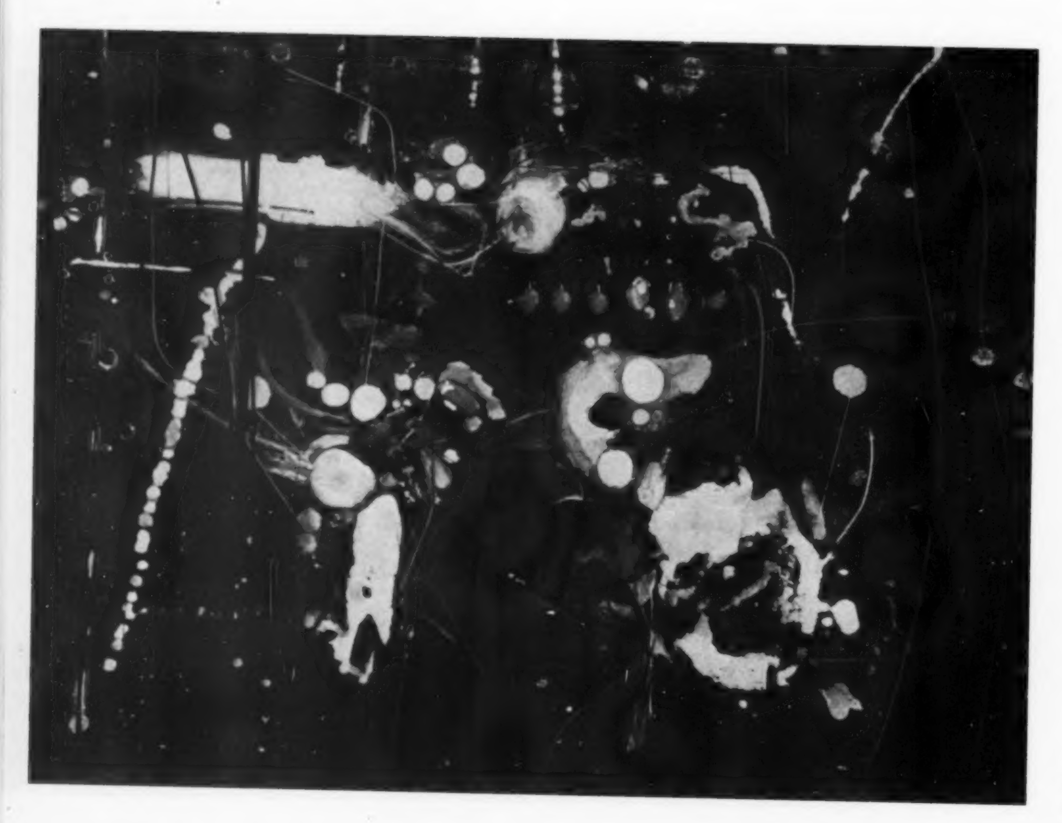




Peter Brüning, Komp. VII/2, 1955



W. Gaul,
Farb. Tusche 115/84, 1955



Rupert Stöckl, 1955
Foto: Kühn, B.-Baden

Zu unserem Bericht

VISIONEN IM MESKALIN-RAUSCH





Henri Michaux (aus „Misérable Miracle", Editions du Rocher, Monaco)

ZU UNSEREM AUSSTELLUNGSBERICHT



Emilio Vedova, Tempera, 1953



Emilio Vedova, Tempera, 1954



Enrico Baj, Tötet die Kinder nicht, 1953, Foto: Fotogramma, Mailand



Enrico Baj, 1954



Mario de Luigi, Komposition des Leeren, Foto: E. de Luigi-Anthony

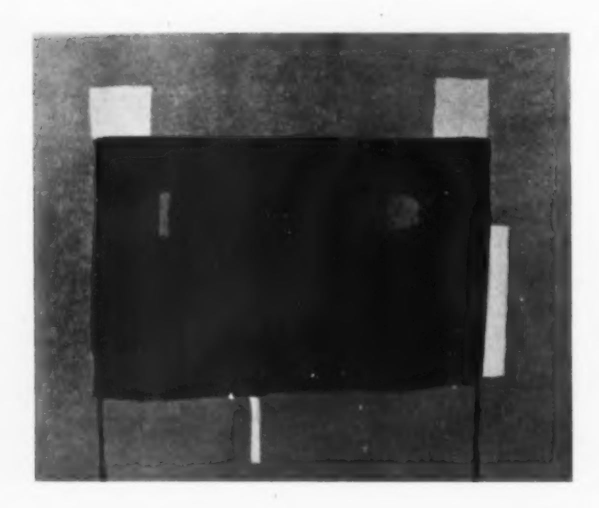


Duncan, Blaue Hand

Zu unserem Beitrag **ENGLISCHE SENSIBILITÄT**



Peter Lanyon, St. Just, Öl

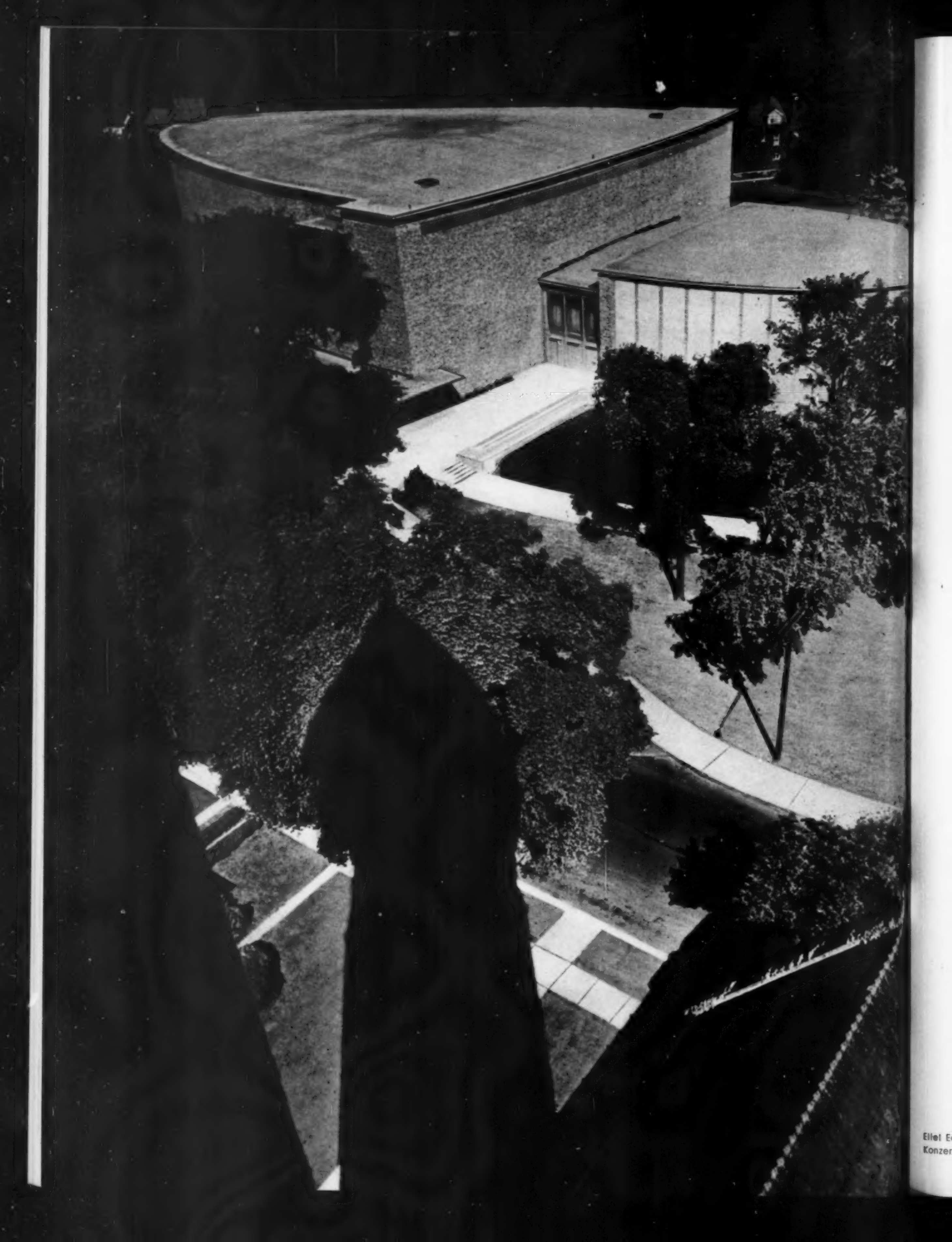


William Scott, Blaue, schwarze und weiße Komposition, 1953

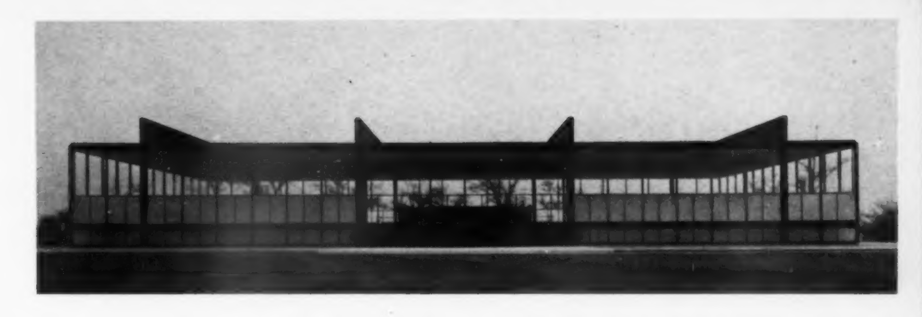
Graham Sutherland, Dornbusch, 1945



Ivon Hitchens, Landschaft



Eliel E
Konzer



Mies van der Rohe, Gebäude für das Illinois Institut der Technology
Foto: Hedrich-Blessing, Chicago



Eliel Eero Saarinen, Kirche in Columbus, Indiana

Skidmore,
Owings und Merrill,
Lever House,
New York



Eliel Eero Saarinen,
Konzerthalle in Buffalo, N. Y.



Antonio Gaudi, Kathedrale der Heiligen Familie, Barcelona



AUSS

Vision

Seit
Wirkli
haber
Bann
Nichts
Doch
Extrer
Litera
in ein
gen"
realer
Mesko
allen
siolog
nehmu
lichen
Mira
und
Hune"
Ein „e
Dokur
Zeichn
Tage

Visionen im Meskalinrausch

„Der gesunde Menschenverstand sagt uns, daß die Dinge dieser Welt recht wenig Wirklichkeit haben und daß die wahre Wirklichkeit nur in den Träumen besteht."

(Baudelaire in der Einleitung der „Paradis artificiels".)

Seit Baudelaire verkündet hat, daß er durch Drogen die Wirklichkeit und seine Wahrnehmung verhundertfacht hat, haben „künstliche Paradiese" die Künstler immer stärker in Bann gezogen.

Nichts ist subjektiver als die im Rausch geborenen Visionen. Doch kennen wir nur wenige gemalte Zeugnisse aus diesen Extremstadien des Geistes; es scheint, als seien sie der Literatur vorbehalten. Henri Michaux, Dichter und Maler in einem, zählt zu den ersten, die das Dunkel der „jenseitigen" Formen belichtet haben: er drang über die Grenze der realen Wahrnehmung ins Reich der Meskalinkonturen.

Meskalin, das Alkaloid des mexikanischen Peyotl, ist von allen Rauschgiften wohl das stärkste. Es verursacht ein physiologisches Erdbeben: krachend birst die Pforte der Wahrnehmung. Was er gesehen, rapportiert Michaux in einem sachlichen, aber dichterisch gespannten Buch Misérable Miracle (Editions du Rocher, Monaco) und in Aquarellen und Zeichnungen, welche die Pariser Buchhandlung „La Hune" ausstellte.

Ein „elendes Wunder" tritt da in Tat und Wahrheit ans Licht; Dokumente, die zuvörderst den Psychiater ansprechen. Diese Zeichnungen entstanden „aus einer zitternden Bewegung, die Tage und Tage anhält, sozusagen automatisch und blind". Vor unseren Augen liegen wirr hingestrichelte Gebilde, die gehetzt und ziellos das Blatt durchlaufen, sich ausbuchten, wieder verjüngen oder in endloser Parallele sich fortwinden, Ein hemmungslos huschender Strich schraffiert unterm Diktat der großen Zitterbewegung die enteilenden Figuren, bricht ab, wirbelt feinsten Kritzelregen übers Papier, bricht ab und fällt schließlich über einzelne Flecken her, um sie kreiselnd einzuschwärzen. Es entstehen Bilder, die an Mikroskopanblicke von Spyrogyra-Algen erinnern; das Infinitesimale in Ueberlänge verfolgt das berauschte Auge.

Von logischem Sinn selbstredend keine Spur, ebensowenig von sinnenhafter Erinnerung. Das Liniengekribbel erzeugt die totale Abstraktion. Kompositionslos laufen Flecken, schwärzliches Gekringel und zarte Krakelüren ineinander, fern jeder Dingwelt, fern auch jeder Vorstellungskraft. Michaux notiert: „Das Meskalin kastriert das Bild, entsinnlicht es. Es gebiert hundertprozentig reine Bilder und so nur augenfällige, daß sie die Vorstufe des reinen Geistes, des Abstrakten sind."

Sinn und Hoffnung eines Kunstwerkes ist die Schönheit. Sehen wir ab von ihrer Bedeutung als Dokumente einer „experimentellen Schizophrenie", — wie steht es dann mit dem künstlerischen Wert der Meskalinbilder? Aesthetischer Reiz ist einigen ihrer Strichführungen nicht abzusprechen, aber er ist nur ein Nebenergebnis. Hauptsache war für Michaux: Auskunft, Zeugnis zu geben von dem, „was den Menschen in mir zerbrach". Die Droge ist der Form feindlich, sie erschafft nichts, sie offenbart nichts, sie zerstört. Aufflockung der Realität, willkürliche Fleckenspiele enthüllen das Geheimnis des Kunstwerks nicht. Das Surreale büßt, wenn zu weit getrieben, seine künstlerische Macht ein; Michaux, von André Bretons Traumgefilden herkommend, hat das obskure Gelände gründlich erkundet. Seine Warnung kann für die Zukunft fruchtbar sein.

Georges Schlocker

Juliane Roh

Emilio Vedova

Zu einer Ausstellung in der Galerie Günther Franke

Zu den angesehensten Erscheinungen der jungen italienischen Malerei gehört Emilio Vedova. 1919 in Venedig geboren, fällt seine Jugend in die Zeit des Faschismus. In Ausstellungen begegnet er der offiziellen Malerei des „Novecento", restaurativen Tendenzen, die aus den „valori plastici" spießige Folgerungen zogen, sowie jenem verwässerten Aufguß des Futurismus, der sich in zackigen Propagandabildern für die „heroische Nation" gefiel. Ein Teil der älteren Maler hatte dem faschistischen Ansturm Stand gehalten und war trotzdem nicht ganz aus dem Kunstleben verschwunden. Auf offiziellen Ausstellungen konnte man Bildern von Carrá, Morandi, Casorati und Prampolini begegnen. Doch Vedova schließt sich an keine dieser Möglichkeiten an. Seine Frühwerke haben eher etwas mit deutschem Expressionismus zu tun.
1943 stößt er in Rom zur Untergrundbewegung und kämpft auf Seiten der Partisanen. 1946 gründet er zusammen mit Guttuso, Turcato, Birolli, Cassinari, Santomaso, Morlotti und Pizzinato den „Fronte Nuovo delle Arti". „In ihrem Manifest spielte der Bezug auf das Menschliche und Soziale eine betonte Rolle" (Haftmann). Inzwischen sind Guttuso und Pizzinato der heutigen Malerei verlorengegangen, indem sie sich dem kommunistischen Parteiprogramm des „sozialen Realismus" verschrieben. Für Vedova aber war es unmöglich, seine menschlichen Sympathien mit der sozialen Linken diesem Schema unterzuordnen. Auf der Suche nach einer seinem Temperament und seinem Gewissen gemäßen Ausdrucksform experimentierte er zunächst mit kubistischen Formmitteln, die etwas an Léger orientiert waren. Bis ihm 1948 die Bedeutung des Futurismus als einer Malerei der Aktion und des vehementen Aufbruchs neu aufging. Man kann sagen, daß er über dieses Erlebnis zu seinem Problem, zu den ihm adaequaten Bildvorstellungen hinfand. Seine „Explosion" von 1948 ist ein ins Abstrakte übersetzter Severini, dessen hartgestanzte Formenwirbel ihn zunächst stärker ansprechen mochten als die weicher flutenden eines Carrá oder Balla. Mit der Form war nun auch das Thema da: Vedova malt in spitzigen Staccato-Rhythmen schwarze Lanzenformen, die sich stehend ineinanderschieben, und nennt das Bild „Konzentrationslager". Es entsteht nun eine Art „abstrakte Programm-Malerei", die um den Erlebniskomplex Freiheit, Aggression, Widerstand kreist. Wenn allgemein behauptet wird, die Kriegserfahrung habe bei der abstrakt orientierten jungen Generation des 2. Weltkrieges keinen Niederschlag gefunden, so ist Vedova hier vielleicht eine Ausnahme. Doch erweitert sich ihm das Anliegen der Freiheit im moralisch-politischen Sinne zum Problem der menschlichen Freiheit überhaupt. Das bedeutet aber, daß Vedova sich mehr und mehr mit dem auseinandersetzt, was dem subjektiven Freiheitsdrang im Visuellen antwortet, das Problem wächst also von außen nach innen. Die Bilder, die schon auf den unversöhnlichen Urkontrast von Schwarz und Weiß gestellt waren, geraten in eine neue Dimension, die des virtuellen Raumes. Nun kämpfen nicht mehr nur schwarze Formen auf weißem Grund miteinander, der Kosmos selbst scheint in Bewegung geraten und speit Garben lichter Materie ins absolute Dunkel. Zu den Leistungen dieser Phase gehört die „Invasion" von 1952. Dramatisch-Kämpferisches hat hier einen Höhepunkt erreicht, das Pathos einer apokalyptischen Untergangsvision scheint unüberbietbar. Von hier aus schien nur der Weg in die Dauerextase mit allen Gefahren mechanistischer Routine offen — oder aber eine Besinnung auf die inneren Kräfte, eine abermalige Verlegung des Konfliktes in eine tiefere Schicht. Mit dem „Zyklus der Natur" gewann Vedova eine neue Ebene. Das Fortissimo läßt nach, das Trommelfeuer der Aggression verebbt in einem zuckenden Vibrato. Zwischentöne gewinnen die Oberhand, mannigfache Graustufen vermitteln zwischen gleißender Helligkeit und den dunklen Splitterformen einer weniger zielstrebig wirkenden Materie. Schüchtern meldet sich ein Rot oder ein helles Gelb wie ein fernes Versprechen. Immer noch ist da ein Tumult widerstrebender Mächte, aber mit der Zerteilung dieser Kräfte in viele Einzelformen, die sich nicht mehr so hart im Raume stoßen, wächst die Vorstellung, als drohe auch das Chaos nicht nur mit absoluter Vernichtung, sondern berge in sich die Möglichkeit eines differenzierten, gänzlich irrationalen Gleichgewichts.
Dieser Eindruck verstärkt sich noch angesichts der Arbeiten aus den letzten Jahren. Die schwarzen Formsplitter formieren sich zu einer beinahe rektangulären Ordnung im Bildviereck, stehen nur noch in loser Verbindung miteinander und lassen überall Farbe hindurchtönen, Farbe, die in den Intervallen des Prismas leuchtet, mit sanften Uebergängen an den Rändern. Aus dem kämpfenden Gegeneinander ist ein loses Sich-durchkreuzen von schwarzen Strichen und dahinter liegenden Farbkompartimenten geworden, ein irrationales Gewebe gleichsam, ohne den Halt einer sicheren Ordnung, aber mit der Tendenz zu freien Kontakten.
Wenn bei der Beschreibung von Vedovas Bildern sich unwillkürlich parallele Vorstellungen aus dem Bereiche der atomaren Welt, aber auch Assoziationen zur menschlichen Situation in unserer Zeit einstellen, so soll damit keineswegs gesagt sein, daß hier bewußte Analogien vorlägen. Es scheint sich nur zu bestätigen, daß gerade die so subjektiv erscheinenden Spannungen der Künstler in einem unterirdischen Zusammenhang mit dem allgemeinen Geschehen stehen, und daß dies gerade dann der Fall ist, wenn sich ihre Formensprache scheinbar ganz aus den Verbindungen mit der „realen Welt" gelöst hat. Mittels eines fein entwickelten psychographischen Instrumentariums, das die Regungen des eigenen Herzens wahrnimmt, bleiben sie am Pulsschlag der Welt.

Farbe und Welt

Zur Ausstellung K. F. Brust in Karlsruhe

Kunstkritiker und Pferdenarr sind in gleicher Weise für ihr Risiko entschädigt, wenn sich ihr Typ als richtig erweist. Zum Start einer ersten Kollektivausstellung zeigt mancher Maler eine Hochform, die er in den folgenden Runden nicht durchhält. Vor fast zwei Jahren stellte K. F. Brust in München aus, zum ersten Male seit dem Kriege und zum allerersten Male als Abstrakter. Damals schrieb ich, daß eine der stärksten Farbbegabungen der zeitgenössischen abstrakten Kunst in Deutschland aufgetaucht sei. Darauf reagierten manche Fachleute sauertöpfisch. Jetzt aber zeigte die Kunsthandlung Emmer in Karlsruhe eine zweite Ausstellung des Malers. Hat er es fertig gebracht, die ersten Runden zu überstehen?

Fraglos zeigt sich in dieser Malerei eine organische Entwicklung. In seiner ersten abstrakten Periode benützte Brust das malerische Idiom, das Hartung in Frankreich und Fritz Winter in Deutschland heimisch gemacht hatten. Linien und freie Farben im Kontrapunkt spielten gegen einen verhältnismäßig neutralen Grund. Unerachtet seiner Farbbegabung war seine Kunst eher grafisch als malerisch. Jetzt aber ist das grafische Element aufgesogen und hat sich mit der Malerei verbunden. Die malerischen Hintergründe, — ob sie nun aus verschiedenen Farben bestehen, oder einer einzigen, durchschossen von Variationen der selben —, sind tätiger geworden. Damit wurde der ehedem ungewisse Bildraum gestrafft und voller Spannung, in der sich Farbinseln in federnder Schwingung erhalten. Dunkelblaue Linien, die gegen rote Linien agieren, bleiben dynamische Struktur und stellen zugleich die stärkste Farbverdichtung dar.

Von den ausgestellten Werken scheint mir das einzige in Oel gemalte Bild am bemerkenswertesten. Vom goldbraunen Grundton heben sich Inseln von Dunkelgrün und dunklem Rotbraun ab, aus denen sich wieder kleinere Flecken von Gelb, Weiß, Scharlach und Eisblau lösen, stechend wie Scheinwerfer im Dunkeln. Tiefblaue Linien binden die Komposition zusammen und versetzen sie in die Vibration hoher Geschwindigkeiten. Die anderen Bilder in Tempera besitzen nicht alle diese Qualität. Ihre Farben leuchten gläsern, aber mitunter zu hübsch, die Beziehungen sind zu harmonisch, der Ton zu süß: es fehlt an Dissonanz. Aber auch solche Arbeiten sind durch ihre dynamische Komposition gerettet, in der sich unser Maler niemals zu irren scheint.

Diese Art Komposition ist in unserer Kunst noch eine neue Sache, und es gibt bekanntere Maler als Brust, die in ihr Fehler machen. Man muß denken können — Malen ist eine Sache des Denkens nicht weniger als des Handwerks —, und zwar in den Symbolen der Bewegung, ehe man sie in Malerei umsetzen kann. Ob es sich nun um ein Hervorsteigen von Farbflecken aus Farbinseln oder die raketenhafte Bahn und Spannung der Linie handelt, — K. F. Brust gelingt die Umsetzung jetzt mit Leichtigkeit. Ein Bild will zuerst nichts anderes sein als ein Bild; am Ende aber ist durch die Schönen Künste das Weltbild jeder Epoche fixiert. Freilich bestimmt das Temperament des Künstlers die Sicht, und im Falle K. F. Brust halte ich es nicht für unrichtig, ihn einen Romantiker zu nennen. Aber wesentlich ist, daß man hinter seiner Farbe und seiner Komposition eine Welt spürt: Die Welt unserer Zeit.

J. A. Thwaites

Eine Kunst der Metamorphose

Notizen zur ersten Kollektivausstellung von Emil Schumacher in der „Schanze", Münster (Westfalen).

Es hat immer Maler gegeben, wie Chardin oder Juan Gris, deren Werk von ihren Zeitgenossen übersehen wurde. Erst später fand man bei ihnen weit größere künstlerische Werte als bei manchen anderen, die zu ihren Lebzeiten stärker beachtet wurden. Dies scheint uns, wird auch bei Emil Schumacher der Fall sein. Seine Erdfarben und Grautöne, in scheinbar willkürlichen Flecken aufgetragen, geben ihr Geheimnis nicht beim ersten Anblick preis. Die auserlesene peinture, einzigartig in Deutschland heute, die Präzision, die Ausgewogenheit der Töne, springen genau so wenig ins Auge wie der dynamische Raum, den sie schufen.

Gegen Ende 1955 entstand eine Reihe von Bildern, teilweise größer als seine bisherigen, in Orange und Kobaltblau. Die Farbe ist hier in großen Flächen aufgetragen. Mit diesen Werken ist der Maler bei der Farbe angelangt — Farbe im Gegensatz zu Ton. Ihre Ausgeglichenheit bewirkt, daß die Ruhe der früheren auch in diesen Bildern erhalten bleibt. Gleichzeitig hat der Künstler eine monumentale Form erreicht, wie man sie bei ihm noch nicht kannte. Die Einflüsse Baumeisters und Rupprecht Geigers sind spürbar, sind aber völlig verarbeitet. Hier ist Monumentalität ohne Maße. In Blaues Massiv zum Beispiel läßt ein gewaltiges, tönendes Blau uns an Gebirgswände denken, die aus der Wüste aufsteigen, während in Raumtrennung dasselbe Blau eine zentrale Form umgibt und damit einen Raum schafft, der mit ungeheurer Geschwindigkeit durchquert wird. Ein weiteres Beispiel: in Bar-bar-rossa scheinen die Formen roh aus Stein gehauen zu sein. Doch ihre Substanz wirkt, als wolle sie sich auflösen. Und das kleine Bild besitzt etwas von der vorzeitlichen, legendären Atmosphäre, die man bei Klee findet.

Diese doppelte Stellung zur Materie ist ein Schlüssel zu Schumachers Werk. Seine Kunst ist eine Kunst der Metamorphose. Form ist hier ein Prozeß, ein Werden, oft etwas Augenblickliches. In Lichtspuren zum Beispiel entwickelt sich dieser Prozeß allmählich aus einem Grund von sich verschiebenden Grautönen. Ein Lila wird sichtbar, ein Blau und ein Grün, dann ein Braun und ein Weiß. Einige glühen aus dem Bildgrund heraus, andere erscheinen als deutliche kleine Lichtpunkte an der Oberfläche. Sie konzentrieren sich und explodieren in einem Gelb, das ein Weiß nach sich zieht. In dem Bild Von Dunkel nach Hell vollzieht sich der Prozeß blitzartig. „Lichtes Feld" und „Blaue Spur" lassen Farbspuren aufglimmen, so flüchtig, schattenhaft und dramatisch wie auf dem Radar-Schirm. Diese Bilder zeigen ein „Ohr" für Töne und eine Präzision, sie zu setzen, die äußerst selten ist. Schumacher ist ein Maler, der die Fähigkeit hat, mit erstaunlicher Sicherheit im vier-dimensionalen Kontinuum zu komponieren, in dem nicht-euklidischen Raum.

„Heute sprechen wir nicht von ‚Natur', wir sprechen von ‚der Welt'", schreibt Madeleine Rousseau. Nicht alle wollen dem zustimmen. Ein ständiger Vorwurf gegen die abstrakte Kunst ist, daß sie die unmittelbare Umgebung ignoriert. Wie wenig trifft dieser Vorwurf hier zu. Bei Schumacher arbeitet das Kosmische niemals gegen das Empfundene, das Sinnliche. Er lebt in seinem Atelier am Hang in Hagen, im Tal die Industrie, über ihm der Wald, und beides spiegelt sich deut-

lich in seinem Werk wider. „Industriezentrum" vermittelt nicht das zufällige, chaotische Aussehen einer Industrie-Landschaft, sondern vielmehr deren innere technologische Natur. In „Vibrationspunkt" — einem preisgekrönten Bild — vermeint man metallische Vibrationen zu hören, die Gluten zu fühlen. „Figürlich" und „Zephyr" dagegen, vermitteln Natur. Im ersten glaubt man halb-verborgene Figuren zwischen herbstlichen Bäumen zu ahnen, im anderen den Zauber sommerlicher Wiesen. Man sieht nicht nur das Braun-Grün-Bronze der Blätter, die Farbigkeit der Blumen; man fühlt auch die Feuchtigkeit der Luft oder den warmen Hauch; und man meint, die Düfte des Sommers und Herbstes zu spüren. Auffallend an dieser Ausstellung ist die durchweg hohe bildnerische Qualität der Arbeiten. Die wenigen Mängel finden sich nur dort, wo ein Einfluß nicht genügend verarbeitet wurde. So in „Detailliert Entdeckt" der des Photogramms. Der Maler hat hierfür nicht die entsprechenden Farben gefunden und verfiel in eine etwas kitschige Süße, „Action Barbara" anderseits wirkt langweilig, mit einem unglücklichen Einfluß von Fritz Winter. Solche gelegentlichen Mängel können jedoch nicht die Wirkung einer Ausstellung beeinträchtigen, die, wenn seine Zeitgenossen aufgeschlossen sind, Emil Schumacher als einem der schöpferischen Künstler im heutigen Deutschland Geltung verschaffen sollte.
Die Ausstellung wird noch in Frankfurt (Bekker vom Rath) und Berlin (Springer) gezeigt werden.

J. A. Thwaites



Aus dem »Punch«, Februar 1956

Wurzelhexen und Schwamm-Dämonen

In Paris arbeitet seit langem der Maler Jean Dubuffet. Man hat für sein Schaffen das Wort „Art brut"*) geprägt. Rohe Kunst: er malte z. B. eine Serie „Corps de Dames", plattgewalzte Figurationen mit freigelegter Anatomie, deren gemeinsamer Typ etwa eine Mischung zwischen Alraunwurzel und Foetus darstellte; der ganze Zyklus ein Hexensabbath, erträglich nur durch eine eigenartige, grimmige Komik. Als „Bildhauer" nutzt Dubuffet die Physiognomik des Unbelebten. Er nimmt etwa Teile eines verbrannten Autos, fügt zwei Augen aus Strass ein, und eine höchst ausdrucksvolle Statuette ist fertig. „Seine Träume foltern Anthrazitkohlen, seine Konzeptionen zerfleddern den Weinstock, behauen Talk, skulpieren Steinsalz. Er hat Einfälle, die dem Schwamm einen Brennesselschrei entreißen." (A. Vialatte)
Eine Reihe solcher Statuetten war vor einiger Zeit in Paris ausgestellt. Seltsames Ensemble! Da finden sich Wurzelhexen, Wechselbälge, struppige Fetische; ein Schwamm-„Maestro" mit poröser Epidermis, eine böse Gevatterin mit verkohltem Schädel, Schlacken, die an die „Venus von Willendorf" erinnern, und ein äußerst giftiger „Savonarola". Allen Figuren ist gemeinsam, daß sie eigentlich mit dem Auge gemacht sind, nicht mit der Hand; Dubuffet hat die monströsen Gesichtszüge eher aus den benutzten Stoffen herausgesehen als in sie hineingearbeitet. Ganz ähnlich mögen Naturmythen entstanden sein. Man erinnert sich vor diesen Statuetten etwa an Wij, den König der Erdgeister, den Gogol beschreibt: mit Armen aus Eisen, dem Gesicht aus Erde und Augenwimpern, die bis auf den Erdboden herabhängen. Man erinnert sich auch an ein surrealistisches „objet de fascination", das in mir übrigens einen unvergeßlich starken, atavistischen Schauder ausgelöst hat: jene Tasse, die Merriet Oppenheim samt Teelöffel innen und außen mit rauhem, langhaarigem Pelz umkleidet hat. Dubuffet arbeitet eben in der Hauptsache mit jenem von den Surrealisten entdeckten „Verfremdungseffekt": man braucht nur irgendwelche vertrauten Materialien der Alltagswelt unter fremder Sachbestimmung in eine ihnen fremde Umgebung zu verpflanzen, und schon rufen sie alle möglichen rätselhaften Ablagerungen des Unbewußten wach. Kobolde mit psychologischer Pointe, siedeln seine Figürchen in den Randzonen der Kunst, wie die Wasserspeier am Rande der Kathedrale vertraute Dämonen, die nur dadurch ihre Macht verloren, daß der Künstler sie für uns ins Bild setzte.

*) Georges Limbour: L'Art brut de Jean Dubuffet. Ed. R. Drouin, Paris.

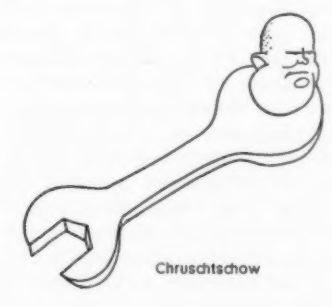
Gert Schiff





Kreuzweg der Karikatur?

Vor 60 Jahren gründete Albert Langen in München den »Simplicissimus«



Chruschtschow



Die deutsche Karikatur von heute spricht die Sprache von gestern, sie bedient sich — bald instinktiv, bald absichtsvoll — der Mittel und Möglichkeiten, die von den Vätern der „modernen" journalistischen Satire vor rund einem halben Jahrhundert mit souveräner Meisterschaft exemplifiziert worden sind. Die ungewöhnlichen formalen Freiheiten der Th. Th. Heine und Olaf Gulbransson, der Rudolf Wilke und Bruno Paul dienen den „Männern des lachenden Zorns" von heute als sichere Basis, als unfehlbares Schema, als unerschöpfliches Reservoir der eigenen Ausdrucks- und Formbemühungen. An die Stelle der faszinierenden graphischen Chiffre ist jedoch eine akademisch präparierte Gegenständlichkeit getreten, der Schock von gestern hat dem Grinsen von heute Platz gemacht, aus Linienmelodien sind unversehens Konturperfektionen geworden. Das klingt durchaus negativ und provoziert die Vermutung, die zeitgenössische deutsche Karikatur sei epigonal, gleichsam eklektisch auf der ganzen Linie. Tatsächlich hat der alarmierende Tiefstand des Künstlerischen innerhalb der journalistischen Satire sehr viel tiefere Gründe.

Spricht man von der Blütezeit der modernen Karikatur in Deutschland, so meint man jenes legendäre Jahrzehnt zwischen 1900 und 1910. Damals stand der von Albert Langen und Thomas Theodor Heine begründete „Simplicissimus" auf der Höhe seiner Zeit und seines Ruhmes — moderne Karikatur und „Simplicissimus" waren gerade synonym. Man kann unmöglich das Talent und den Mut, die Aggressivität und die Initiative der Männer rühmen, die das „Bilderbuch des deutschen Michels" zum einzigartigen Forum einer künstlerisch und moralisch progressiven Karikatur gemacht haben, ohne gleichzeitig die von der Zeit gebotenen idealen Voraussetzungen gebührend zu berücksichtigen. Der höchst merkwürdige Stil des fin de siècle hatte nämlich den Boden bereitet, auf dem diese genial pointierte Szenerie des Spottes und des Hohns, der bitteren Lästerung und der infernalischen Kritik sich entfalten konnte. Heine, der „moralistische Amokläufer", Gulbransson, der „zarte Riese", und die anderen hatten lediglich ihr feinnerviges Sensorium der Zeit zu leihen, um zu dem zu werden, was sie schließlich geworden sind; sie hatten als Karikaturisten den auf dem abstrakten Linearismus der Beardsley und Valloton basierenden, ondulierten Kontur des Jugendstils für ihre Zwecke zu entdecken, zu aktualisieren, zu modifizieren, um zeichnende Spötter allerersten Ranges zu werden. Dieses innig-legitime, produktive Verhältnis zwischen zeitgenössischer Karikatur und allgemeinem



künstlerischem Zeitstil ist für die klassische Epoche des „Simplicissimus" im höchsten Grade symptomatisch. In diesem Sinne zeugt der enthusiastische Ausruf Leibls von tiefer Einsicht in die Zusammenhänge: „Da sprechen die Leute immer von der ‚neuen Kunst' und laufen in die Ausstellungen und suchen sie. Sie sollten den ‚Simplicissimus' in die Hand nehmen! Da haben sie die neue Kunst!".

Längst tot ist jener sagenhafte „Simplicissimus", der unendlich viel mehr gewesen ist als die „letzte Blüte der Münchener Kunstkultur"; begraben ist die bissige, rote Bulldogge, das sprechende Symbol dieses deutschen „Gil blas illustré" und verwässert ist im Laufe der Zeit die ätzende Säure eines graphischen Humors von Weltformat! Heute triumphieren Zeitungsfeuilleton und Aufmachung — beide bringen tagtäglich einen wahren Gaurisankar humoristischer Dutzendwaren unter die Leute. Es regiert der professionelle Witzzeichner, der die Geschehnisse des gesellschaftlich-politischen Krähwinkels mit viel Routine und wenig Geist, mit viel Schwung, aber wenig Originalität kommentiert. Eilfertig, indifferent, publikumswirksam — frei nach dem Motto: Wie die Natur — nur lustiger.

Man wird einwenden, es habe auch nach bzw. neben dem „Simplicissimus" in Deutschland einige Karikaturisten und satirische Zeichner von Format gegeben, Meister des graphischen Humors, deren Produktion das Niveau einer künstlerisch sublimierten Form durchaus erreiche. Das sei unbestritten. Wir wären ärmer ohne die köstlichen und launigen Arabesken des einfallsfreudigen, liebenswürdigen Schäfer-Ast, ohne den prächtigen E. O. Plauen, ohne den merkwürdigen Ringelnatz und die skurril-versponnene Bele Bachem. Und dann George Grosz, der im Bannkreis der „neuen Sachlichkeit" stehende exzellente Zeichner und eiskalte Zyniker, der nach einem aufregenden Jahrzehnt kläglich versagt, um sich fortan im Strudel einer weitgehend traditionslosen Realität als simpler Durchschnitt zur „sachten Neulichkeit" hin zu verlieren. Von den Jüngeren schließlich E. M. Brockmann, dessen politisch akzentuierte satirische Begabung ständig an Eigenart und Durchschlagskraft gewinnt.

Vielleicht liegt der Niedergang des Künstlerischen innerhalb der deutschen Karikatur unserer Zeit gerade darin begründet, daß wir sehr wohl Karikaturisten, nicht aber eine festumrissene und klar profilierte Karikatur haben, die ihre ureigene moderne Sprache spricht und die ihre ureigenen bildnerischen Mittel zur Anwendung bringt. (An dieser Stelle darf auf ein konkretes Beispiel angespielt werden: die Fotomontage im Dienste der satirischen Aussage. Sie hat die 20er Jahre nicht zu überleben vermocht, wie überhaupt der experimentelle Charakter der deutschen Karikatur gründlich verlorengegangen ist!) Hans Kinkel



Zeichnungen E M. Brockmann

J. P. Sartre

John Anthony Thwaites

Die Englische Sensibilität

Kunst und Geschmack in England, wie Sir Herbert Read es bezeichnet, haben immer die Tendenz gehabt, zwischen etwas zu viel Natur (eingeschlossen die menschliche Natur) und etwas zu viel Literatur hin- und herzupendeln. Um die Jahrhundertwende herum predigte Roger Fry den erstaunten Briten den großen formalen Kontrapunkt, der Italien, Spanien, Holland und das moderne Frankreich, insbesondere Cézanne, charakterisierte. Sein Einfluß war eine Zeitlang so groß, daß es schien, als könne dieser dem Geschmack eine andere Richtung geben. Clive Bell verkündete seine Doktrin der ‚Significant Form'. Am Ende der zwanziger Jahre durchtränkte R. H. Wilenski alles mit kubistischer Aesthetik, und wir Studenten schwammen enthusiastisch mit. Dann folgte Read, der Philosoph moderner Kunst, und Moore, unser erstes bildhauerisches Genie. Das Beispiel Moores leitete zu der jungen Nachkriegsplastik hinüber, Englands erstem Beitrag auf diesem Gebiet seit dem Mittelalter.

Gerade nun, da die formale Bewegung ihre erste internationale Bestätigung gefunden hat, begann das Pendel in seine alte Bahn einzuschwingen. Während die jungen englischen Bildhauer ihren Triumph auf der Biennale feierten, wurden sie unterdessen zuhause von John Berger, dem kommunistisch orientierten Kritiker der Zeitschrift New Statesman and Nation denunziert als sterile Stein-und-Knochen-Imitatoren. Es formt sich also das seltsame Bild, daß die meisten der anderen Kritiker — auch ehrenwerte konservative Gentlemen — ihm bedingungslos folgen. Denn Mr. Berger erzählt ihnen, was sie gerne hören möchten, die Qualitäten eines Kunstwerks seien durch seinen Inhalt schlechthin bestimmt. Zwischen Sozialem Realismus („Humanismus") auf der einen Seite und wiederaufgefrischtem Surréalismus („Poetik") andererseits hat das Pendel des Geschmacks nun wieder seinen guten alten Schwung.

Trotzdem konnte die Stimme der formalen Kritik nicht ganz zum Schweigen gebracht werden. Sie wurde hörbar unmittelbar nach dem Kriege durch einen jungen Maler-Kritiker, Patrick Heron. Ein Band, der etwa die Hälfte seiner Kritiken enthält, ist jetzt veröffentlicht worden (Patrick Heron. ‚The Changing Forms of Art'. [Routledge, London, 1955]). Mr. Heron hat eine Frische und Art, den Leser anzusprechen, wie auch eine Einfühlungsgabe, der ich seit Jahren nicht begegnet bin. Trotzdem ist es offensichtlich, daß diese Zeit für ihn nicht leicht war, denn seine Kritik wurde beurteilt als „zu technisch", „zu schwierig für das allgemeine Leserpublikum" und als „besessen von dem Prozeß des Malens". Solche Einwände sind bezeichnend, da sein visuelles Verhältnis zur Natur in Wirklichkeit sehr stark ist.

So schreibt er beispielsweise von der

> „Bewegung des flimmernden, unbeständigen englischen Lichtes über den Teichen und Bächen, den Bäumen des Waldes, und dem zitternden Gebüsch und Farnkraut"

in Ivon Hitchens' Landschaften; oder in Beziehung zu Peter Lanyon

> „das Glimmen des klaren grauen Lichtes (über) einer Halbinsel, dort, wo der sanfte weißliche Schimmer des Himmels von der Reflektion des mächtigen umschließenden Spiegels, dem Atlantik, zu kommen scheint".

Hier zeigt sich die naturhafte Poetik eines Wordsworths und Keats'. Aber Patrick Herons ‚Verbrechen' ist, wenn er sich erinnert, daß

> „die Glorie der bildenden Kunst nicht in jener Poetik liegt, die sie vermitteln oder nicht vermitteln kann, sondern in dem endgültigen und absoluten Erlebnis formaler Größe".

Nur ein Maler konnte so schreiben, wie er über Hitchens:

> „Die emporsteigende Welle des weißen Birkenstammes ist übersetzt in den Aufwärtsschwung eines breiten Pinsels. Der gespannte, genaue und trotzdem volle Strich von blassem, gelblichem Grau hat sein Verhältnis zu den anderen Pinselstrichen sowohl in Bewegung als auch in Zeit."

Auf einer Basis, die gleichzeitig sensitiv und analytisch, intuitiv und intelligent ist, baut Patrick Heron seine Bewertungen. Ein guter Kritiker sollte einem gelegentlich die Meinung ändern. So überzeugte mich die lange, lebendige, kluge Analyse über den späten Braque, daß diese Epoche des Malers keineswegs dekorativ-dekadent ist. Auch über den Nachkriegs-Picasso ist seine Abhandlung einleuchtend. Sogar Bonnard, für die meisten von uns ein Kleinmeister, gibt er einen viel höheren Rang durch seine Form-Analyse, die er so aufregend wie einen Boxkampf gestaltet. Seine starke visuelle Phantasie macht sogar Dinge, die schon bekannt sind, zu einem neuen Erlebnis, so wenn er einen Juan Gris analysiert mit den Ausdrücken moderner Architektur.

Mr. Herons Hauptbemühung war natürlicherweise die Kritik und Hervorhebung der jungen Gruppe von britischen Künstlern seit dem Kriege. Er kann auch rücksichtslos sein, wie bei den Nachkriegswerken des zuweilen überschätzten Graham Sutherland, dessen Farbe in diesen Jahren er als „plakathaft, ohne leuchtend oder räumlich zu sein" bezeichnet, und dem er einen „aufgesetzten Realismus" vorwirft, der „weder die Spannung und Aktualität des wirklichen Realismus, noch formale Stärke und Wahrhaftigkeit" besitzt. Die positive Seite seiner Kritik dagegen lernt man bei William Scott kennen, über den er schreibt:

> „Konkrete Wirklichkeit und plastischer Eindruck von Farbe und Form sind beherrschend . . . Alle Spannungen des Bewußtseins sind in der Ordnung enthalten, in der er Form gegen Form, Farbton gegen Farbton abwiegt."

Er ist ebenso fair und anerkennend den romantischen Malern wie Keith Vaughau und Bryan Wynter gegenüber wie den formal-abstrahierenden Nicholson, Pasmore, Hilton, Wells, oder den landschaftlichen Hitchens und Lanyon. Sein Unterscheidungsvermögen in der Bildhauerei scheint nicht so sicher zu sein. Was bei einem schreibenden Maler natürlich ist.

Als Kritiker urteilt Patrick Heron über seine britischen Kollegen, für die „das Thema, die Stimmung, Atmosphäre oder Poetik . . ." alle weit wichtiger als das Bild selbst sind, so abfällig, daß es erheiternd ist, zu bemerken, wie weit seine eigenen Grenzen durch die der englischen Sensibilität gesetzt sind. Diese sind zunächst durch die Insellage gegeben. Wiederholt

untergräbt er die Bedeutung der nicht-figürlichen Kunst, um am Ende zu bekennen:

„ich dachte, sie bedeute eine trockene Wiederholung der üblichen . . Themen der Vorkriegszeit . . Ich habe mich getäuscht . . . (in Paris) steht sie am Anfang einer neuen Entwicklung".

Typisch ist zweitens seine Blindheit jeder expressiven Kunst gegenüber. Klees „formale Begabung" ist „durchschnittlich". Giacommettis „dürre Puppenfiguren" hätten „nicht ein Bruchstück des formalen Genies" von Moore — oder Butler! Der Surrealismus habe „wenig Eindruck gemacht auf die Entwicklung der Malerei". Seine nationale Schwäche für Landschaftliches aber läßt ihn in Derain einen „großen Maler" sehen und in Vlaminck ein „Genie".

Zu seinen Grenzen gehört auch, daß er Calder mehr oder weniger als ‚Techniker' abtut sowie folgendes:

„Die Richtung Klee-Kandinsky-Mirò kümmert sich nicht um eine Evokation des Raumgefühls . . . Isolierte Gebilde (sind) in einer rohdekorativen Manier durcheinander geworfen. In diesen Bildern liegt keine kompositionelle Kraft."

Dies ist derselbe blinde Punkt, den man bei Roger Fry findet. Es ist die Unfähigkeit, die subjektive Form zu begreifen. Ebenso wie Fry anerkennt er die Kunst nur als Symbol für die empfundene Welt und Form nur als architektonischen Rhythmus. Beide ignorieren das alternative Prinzip: die Arabeske, das Hauptelement der großen meditativen Kunst. Nichtsdestoweniger findet man über den abstrakten Maler Roger Hilton folgendes:

„Kann es die Funktion der nicht-figurativen Malerei sein, uns mit den unermeßlichen abstrakten physikalischen Kräften . . gefühlsmäßig vertraut zu machen? Gibt ein Maler wie Roger Hilton diesen Kräften Gesicht, die bis dahin gesichtlos waren? Hat er es gemalt, das Portrait eines Elektrons?"

Wenn Patrick Heron diese größere Sicht beibehält und in dem zweiten Jahrzehnt seiner Tätigkeit die restlichen Hemmnisse der englischen Sensibilität überwindet, kann er ein sehr großer Kritiker werden.

Elias Canetti, „Wotruba", eingeleitet von Claus Demus.

Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1955.

Dieser kompromißlose Bildhauer, der auf jede wohlgefällige Konvention störrisch verzichtet, obschon er ihrer technisch fähig wäre, hat in Elias Canetti einen verständnisvollen Deuter seines Schaffens gefunden.

Achtundfünfzig gut ausgewählte Bilder belegen den Text, der den nun schon in den internationalen Raum eingedrungenen Weg des heute erst achtundvierzigjährigen Künstlers verfolgen läßt, einen Weg, der sich nie von dem Menschenkörper als Basis trennt, ihn allerdings in der Freiplastik und im Relief einer Art Kristallisationsprozeß unterzieht: dem Dargestellten wird so durch eine das Wesen des Materials in seinem Naturzustand belassene Formung und im Ausdruck des Schreitens, Sitzens oder Liegens eine Endgültigkeit gesichert, wie sie vor Jahrtausenden den Werken der ägyptischen und der mexikanischen Kunst gelang. F. T. Csokor

Knaurs Lexikon moderner Kunst

Th. Knaur Nachf. Verlag München

Der Titel verspricht mehr als der Inhalt hält. Eigentlich ist es ein Lexikon moderner französischer Maler. Von den französischen Bildhauern ist außer Rodin und Maillol so gut wie keiner berücksichtigt, nicht einmal Bourdelle, geschweige denn Brancusi oder Giacometti. Von den Architekten wird nur Le Corbusier gewürdigt, doch ausschließlich als Maler, sonst geht die „Mutter der Künste" leer aus; nicht einmal als Stichwort kommt sie vor.

Die deutschen Maler spielen neben den französischen eine Aschenbrödelrolle, obwohl der deutsche Bearbeiter H. M. Wingler des „Dictionnaire de la peinture moderne" (Edit. Fernand Hazan, Paris) — denn um eine deutsche Bearbeitung dieses französischen Werkes handelt es sich — sicher sein Möglichstes versucht hat, um auch dem deutschen Anteil an der modernen Kunst gerecht zu werden. Aber der ihm zur Verfügung gestellte Raum war wohl stark beschränkt, da der Verlag den Preis niedrig halten wollte. Und tatsächlich: DM 9,80 für ein Buch von 335 Seiten mit 321 meist farbigen Abbildungen (in Offset) ist erstaunlich wohlfeil. (Nebenbei bemerkt: die auf S. 68 abgebildete „Komposition" von Giorgio de Chirico hat der Maler selbst als Fälschung deklariert.) Den Ansprüchen, die man an ein Lexikon zu stellen berechtigt ist, erfüllt also Knaurs Lexikon moderner Kunst nicht, aber als eine in alphabetischer Ordnung gebrachte Darstellung der modernen französischen Malerei vom Impressionismus bis auf unsere Tage ist es wertvoll. Einige der Kurzbiographien sind wahre Kabinettstücke knapper Formulierung. L. Z.

Douglas Cooper, Henri de Toulouse Lautrec. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1955 S., 60 Schwarz-Weiß-Abb, 56 Farbtafeln (DM 32,—).

Douglas Cooper, der Schloßherr von Chateau de Castille, das seine berühmte Kubisten-Sammlung beherbergt (s. „L' oeil", April 1955), hat den Text zu dem Toulouse-Lautrec-Band verfaßt, der die mit van Gogh begonnene Reihe großformatiger Künstlermonographien des Kohlhammer-Verlags fortsetzt; er behandelt vor allem den Maler Lautrec, der Graphiker wird nur gestreift. Aber die eigentliche Bedeutung des Künstlers liegt auf zeichnerischem Gebiet. Die Farbe steht bei ihm im Dienst der Zeichnung; sie wird erst in seiner allerletzten Zeit zum gestaltenden Faktor. Es war die von Ludwig Charell angelegte Sammlung der graphischen Blätter Lautrecs, die uns in München vor vier Jahren die unvergleichliche Größe des „drolligen Zwergs auf dem Montmartre" vor Augen stellte, während die Ausstellung der Kunsthalle Basel 1947, die auch die Gemälde einbezog, uns davon überzeugte, daß Lautrec, obwohl er auch als Maler Hervorragendes geschaffen hat, in seinen Gemälden dennoch nicht an Degas, Renoir oder gar Manet heranreicht.

Erst gegen Ende seines durch Ausschweifungen auf siebenunddreißig Jahre verkürzten Lebens hat Lautrec den Akzent auf die Farbe verlegt. Damals — 1900, ein Jahr vor seinem Tode — malte er die „Modistin" (Museum Albi), die einen

Gipfel seines Gesamtwerkes bildet. Sie widerlegt wie auch einige Lithographien seines 1899 entstandenen Zirkuszyklus mit Pferdedarstellungen, die Yvette Guilbert an „Rosse des Todes" erinnerte, Coopers Behauptung, die Wirkung des Alkohols habe Lautrecs künstlerische Gestaltungskraft in seinen zwei letzten Jahren geschwächt.
Das Standardwerk über Toulouse Lautrec bleibt — textlich — noch immer Jedlickas Monographie, doch machen die prachtvollen, von Cooper kenntnisreich kommentierten Farbtafeln den Kohlhammer-Band zu einem höchst schätzbaren Kunstbuch. L. Z.

Gustav Vriesen, August Macke. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart.

Dies ist ein erfreulich zu lesendes Buch. Ein gut gearbeiteter Text, nicht von der Art derjenigen, die das Kunstbuch von heute so häufig zu einer Verdrießlichkeit machen. Da er hauptsächlich auf bisher unveröffentlichtem Material aus dem im Besitz der Familie befindlichen Macke-Archiv beruht, so hat das Buch den großen Vorzug, das wirklich Gelebte dieses künstlerischen Lebens darzustellen. Man liest es mit Spannung, die bisweilen die vermittelnde Redaktion eines Autors fast vergessen läßt, der zurückhaltend und der theoretischen Problematik abgeneigt, aber seinem Gegenstand durchaus gewachsen ist und uns verständnisvoll von Werk zu Werk leitet. Macke zeigt sich in diesen Dokumenten und Berichten in seiner ganzen glücklichen Veranlagung, seiner Lebenskraft und seinem Fleiß. Man erlebt die persönlichen Begegnungen im Familienkreis und die entscheidenden künstlerischen Berührungen, die ihn mit Franz Marc, Louis Moilliet, Delaunay und Klee nah befreundet werden ließen. Die Abwehr des nicht Gemäßen verfolgt man mit gleichem Interesse. Es war die Besonderheit dieser Begabung, — eine menschliche ebenso wie künstlerische, — mit allen Sinnen der farbigen Dingwelt zugewandt zu bleiben, und also weder in einer Flächenmalerei noch in Abstraktionen heimisch werden zu können, sondern Raum und Gegenstand als Farbe und als Licht zu gestalten. Mackes Schaffen war ein „Durchfreuen der Natur", ein glückliches Lebensgefühl das Urelement seines Empfindens; die Themen des Künstlers und die so und nicht anders werdenden Bilder sind davon der harmonische Ausdruck. Man verfolgt die Entwicklung einer malerischen Sprache, die zum Schönsten gehört, was uns die fruchtbaren Jahre kurz vor dem ersten Weltkrieg in Eile noch beschert haben. Kaum zwei Jahre waren dem Künstler vergönnt, in denen er mit schließlich gereiften Mitteln und bewußt gestaltendem Willen arbeitete. Der Ertrag ist erstaunlich groß, fast unbegreiflich in seiner Fülle und seiner Vollendung. Der 27jährige hat ein Werk hinterlassen, dessen Inhalt vollkommen ausgedrückt und dessen Entwicklung abgeschlossen war. Mackes Schaffen stand in diesen kurzen Monaten wie außerhalb der gewöhnlichen Gesetze der Zeit. Er gehört zu den Früh-Vollendeten in der Geschichte der Kunst, denen in seltsam vorbestimmter Weise dennoch alles zu sagen möglich war; sein Werk bedürfte keiner Fortsetzung, und es läßt auch keine denken.
Dieses einer meisterlichen Kunst der Farbe gewidmete Buch bedurfte zahlreicher guter Farbreproduktionen. Daß der Verlag an ihnen nicht gespart hat, macht den stattlichen Band besonders schätzenswert. L. Fischel

Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Tafelband. Prestel-Verlag, München. 580 Seiten mit 49 Farbtafeln, 300 einfarbigen Tafeln und 80 Illustrationen im Text. DM 68,—.

Zu den besonderen Ereignissen des Buchmarktes zählt der Ende 1955, pünktlich ein Jahr nach dem Textband, erschienene zweite Band von Haftmanns großangelegtem Werk. Hier werden nun nicht nur, wie versprochen, die von manchem Kunstfreund im ersten Band vermißten Abbildungen nachgeliefert, sondern darüber hinaus ist ein Bilderatlas zur europäischen Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden, wie es ihn in diesem Umfang, in dieser Vollzähligkeit und vor allem in dieser Qualität noch nicht gab. Selbst die bisher im Ausland erschienenen Monumentalpublikationen werden mindestens durch die gleichmäßigere Akzentverteilung auf die Anteile der verschiedenen Nationen und die größere Aktualität des Standpunktes übertroffen. Vor allem aber werden in den farbigen Reproduktionen die technischen Möglichkeiten des Buchdrucks mit einer Sorgfalt und Dezenz eingesetzt, für die wir dem Verlag besonderen Dank schulden; gerade in diesem Punkte ließen sich exakte Vergleiche anstellen, durchaus zuungunsten sehr viel pompöserer Bildbände, die in den letzten Jahren Aufsehen erregten.
Da ist also die ganze Vielfalt der heutigen Malerei ausgebreitet, von den Anfängen bis zu den jüngsten Konsequenzen. Aber auch die in allen Gegensätzen waltende Gemeinsamkeit des Zeitbewußtseins wird schon beim ersten Durchblättern deutlich, obwohl die Anordnung nur den Koordinaten der Zeit und des Raumes folgt, also lediglich die historischen und nationalen Zusammengehörigkeiten zu berücksichtigen scheint. Die Wahrnehmung der Verbindungslinien zwischen den Stilstufen, der Brücken zwischen den Stilgegensätzen, erleichtert der beigegebene Text. Dieser Text besteht nicht nur aus Parerga und Paralipomena zum ersten Band, er ist wiederum so ausführlich und systematisch, daß dieser Tafelband ein selbständiges Buch wird, auch ohne Kenntnis des historischen ersten Bandes durchaus verständlich. In der Einleitung wird in einem virtuosen Gedankenexperiment aus den geistesgeschichtlichen Prämissen apriorisch deduziert, was in den späteren Kapiteln an Hand der Tafeln empirisch im einzelnen nachgewiesen wird. Besonders interessant erscheint uns das letzte Kapitel, weil dort eine Zusammenschau des Verschiedenartigen gelingt, die neue Gesichtspunkte enthält. Wie im ersten Band gehen die Untersuchungen immer von dem aus, was Haftmann den „Wirklichkeitsgrund" nennt, und das Hauptinteresse gilt den Veränderungen des Verhältnisses von Subjekt und Objekt, Gegenstand und Form, Realität und Abstraktion. Dabei ergibt sich wieder, daß die Trennung zwischen „gegenständlicher" und „gegenstandsloser" Malweise selbst im eigentlichen Sinne gegenstandslos ist. Im „heraklitischen Strom" der Geschichte geht eines in das andere über, abstrakte Bilder wirken durch verborgene Gegenstandsbeziehungen, gegenständliche Bilder haben ihre wesentliche Bedeutung im Formalen.
Der erste Band war der eingehenden historischen Erzählung und Deutung auf breitester Basis vorbehalten. Er bleibt das Lesebuch und Nachschlagebuch für Tatsachen und Zusammenhänge. Das Besondere des zweiten Bandes ist aber, daß die Kunstwerke selbst gezeigt und aus dem aufmerksamen Betrachten zu einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit gebracht werden, in der sie uns jenseits der historischen und stilistischen Gegensätze angehen. Die Vorliebe des sprachgewaltigen Verfassers für ein volltönendes Vokabular wird man-

chen literarisch anspruchsvolleren Leser stören; außerdem hätten sich gewisse stilistische Flüchtigkeiten und zeitraubende Weitschweifigkeiten vermeiden lassen. Die Auswahl der Bildtafeln ist besonders im letzten Teil nicht frei von subjektiver Bevorzugung. Dies wird aber die Bewunderung für Haftmanns analytische und kombinatorische Fähigkeiten nicht mindern können. Seinem begeisterten Scharfblick, seiner sachkundigen Ueberschau gelingt es, das herauszustellen, was in aller Divergenz der Ismen konstant bleibt: die Einheit der modernen Kunst. Kurt Leonhard

Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky, der Maler und Mensch, Limes Verlag, Wiesbaden.

Es ist noch nicht die große Monographie über Jawlensky, auf die wir warten und zu der Mela Escherich den Werkkatalog anlegt, doch eine Vorstufe zu ihr. Der Leiter der Wiesbadener Gemäldegalerie, Clemens Weiler, dem wir die umfassende Gedächtnisausstellung für Jawlensky in Wiesbaden verdanken, ergänzt seine sachliche Darstellung des Lebens Jawlenskys, das mit entscheidenden Ereignissen in der Entwicklung der modernen Kunst verknüpft war, durch einige Briefe des Künstlers, unter denen der wichtigste — der an Pater W. Verkade — erstmals im „Kunstwerk" (1947, I.) erschienen ist. In seiner Interpretation der Kunst Jawlenskys vergleicht Clemens Weiler den Maler mit seinem Landsmann und Generationsgenossen Kandinsky: „In den beiden Künstlern manifestieren sich die uralten Erkenntniswege der Menschheit, in Kandinsky der nach außen gerichtete kosmische Weg und in Jawlensky der nach innen gerichtete mystische Weg". In 40 Schwarz-Weiß-Tafeln und 8 Farbtafeln werden Hauptwerke Jawlenskys wiedergegeben. Der unverhältnismäßig hohe Preis von DM 18,75 für das broschierte Exemplar erklärt sich wohl aus einer klein bemessenen Auflage. L. Z.

Kalender

Der Woldemar Klein Verlag in Baden-Baden brachte auch in diesem Jahr drei Kalender auf den Markt. Der silberne Kalender ist diesmal ganz einer Kunstart gewidmet, die, wenn sie auch auf kleine Formate beschränkt ist, doch Züge echter Monumentalität aufweist, nämlich der frühen mittelalterlichen Buchmalerei. Die auf 12 farbigen Tafeln wiedergegebenen Miniaturen stammen meist aus der Zeit um das Jahr 1000. Knappe Interpretationen mit Angaben der wichtigsten Daten machen diese Werke einer großen, in der Unzugänglichkeit kostbarer handgeschriebener Bücher verborgenen Kunst auch für den geschichtlich und kunstgeschichtlich weniger orientierten Betrachter verständlich.

Der Kunstwerkkalender bringt auf 12 großen Farbtafeln gute Reproduktionen von Gemälden, die aus dem Bereiche der Gegenwartskunst ausgewählt sind, besonders erwähnt seien Max Beckmanns „Holländische Landschaft" und das Novemberblatt: Emil Noldes in der großzügigen Manier des Meisters in kalten Farben gegebener „Bergsee". Der Kunstwerkkalender wendet sich an ein Publikum, das die moderne Kunst schätzt, ohne sich auf Experimente einlassen zu wollen.

Am meisten interessiert uns von den Kalenderpublikationen des Verlages Woldemar Klein der „Abstrakte Kalender". Auf 12 großen Farbtafeln wird eine ganze Skala von Möglichkeiten abstrakter Bilder gegeben, von den stillen geometrischen Gebilden eines Vordemberge-Gildewart bis zu den in Farbe und Form sehr ausdrucksstarken Kompositionen von Rolf Cavael, Fritz Winter und Hans Kuhn. Paul Klee ist durch das suggestiv wirkende „Orakel" vertreten, in dem Gegenständliches noch leise anklingt, was auch in den „Sonnenblumen" von Georg Meistermann der Fall ist. Wassily Kandinsky, der Klassiker der abstrakten Malerei, zeigt seine ganze Meisterschaft in dem geistreich komponierten Bilde „Labiles Gleichgewicht". Bildkompositionen von Willi Baumeister, Kurt Schwitters, Heinz Trökes und Fritz Levedag runden den Kreis der Werke dieses schönen und interessanten Kalenders ab, der für die am Avantgardismus Interessierten bestimmt ist.

Besonders groß ist der Kreis der Kunstwerke, aus dem die Vorlagen für Pipers Kunstkalender ausgewählt sind: Antike und Avantgarde, Europa und Asien, berühmte Meister und anonyme Volkskunst — damit seien einige Punkte dieser Kreislinie angedeutet. Auf 53 Tafeln, von denen leider nur 3 farbig sind, bringt der im Mittelformat gehaltene Kalender eine Fülle von Interessantem. Erwähnt seien zwei frühe Werke der Plastik: ein schöner siamesischer Buddhakopf aus dem 7.—9. Jahrhundert und eine Allegorie des Herbstes, ein Bronzerelief an der Tür des Augsburger Domes, das um 1050 entstanden ist. Hinzuweisen wäre auch auf den in Europa nicht allzuoft reproduzierten „Polnischen Reiter" Rembrandts aus der Frick-Collection in New York, einer nicht sehr großen, aber gut zusammengestellten Privatsammlung. Auf den meisten Tafeln finden wir Verse, Aphorismen, Tagebuchnotizen und dergleichen, die mit den Bildern in einer — zuweilen lockeren — Beziehung stehen.

Ein Debutant in diesem Jahre ist der Kohlhammer Kunstkalender des W. Kohlhammer Verlages in Stuttgart. In ihm wird auf 28 Farbtafeln ein Querschnitt durch die Verlagsproduktion gegeben. Altes und Modernes ist in einem guten Verhältnis gemischt; die Reproduktionen sind ausgezeichnet. Aus der Fülle des Gebotenen nennen wir: das dämonische „Paradies" des Hieronymus Bosch, das „Haus mit der geborstenen Wand" von Cézanne, „La Goulue" von Toulouse-Lautrec, Marc Chagalls faszinierendes „Brennendes Haus" und Picassos „Gaukler und Hund". Man kann dem Verlag zu diesem Erstling gratulieren. K. W. Schreyer

Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung (Stuttgart, Gerd Hatje 1955).

Mit wenigen Ausnahmen, in denen bei Anlegung des höchsten Maßstabes ein subjektiver Blickwinkel nicht ganz verlassen wurde, ist dieses Buch die bisher überzeugendste Qualitätsauswahl der modernen Plastik, kompromißlos, faszinierend und für die Zukunft verbindlich. Fast jedes der im Bildteil gezeigten Werke ist würdig, Anfang einer neuen Epoche zu sein. Mit fast jedem Werk ist der Höhepunkt einer bestimmten zeitlichen Situation getroffen, Avantgarde im ursprünglichen und besten Sinne des Wortes. Ganz verzichtet wurde nicht nur auf Beispiele der traditionell-akademischen Plastik, sondern auch auf die Werke, die im Fahrwasser der Avantgardisten sich modern gebärden, in Wirklichkeit jedoch nur ein modernes Etikett tragen. Allein das Fehlen der sonst üblichen Standardbeispiele „moderner Plastik" kann den Wert dieses Buches exemplifizieren. Darüber hinaus ist durch die Konfrontation mit den unserer Zeit zugleich am fernsten und am näch-

sten stehenden Werken prähistorischer und archaischer Kunst eine geistige Brücke geschlagen, die nicht so sehr in Fragen der Beeinflussung und Formähnlichkeit aufklären soll, als vielmehr in erster Linie die Kongenialität der Kunst unserer Zeit mit allen anderen Stilepochen der Menschheitsentwicklung erweist. Der einleitende Text ist frei von jeder klischeehaften Unverbindlichkeit und basiert auf einer souveränen Kenntnis der vielschichtigen Materie. Durch die im Anhang beigegebenen biographischen Notizen, 84 Künstlerporträts sowie durch die bisher wohl unübertroffene Bibliographie von Bernhard Karpel erhält das Werk den Charakter eines Handbuchs. Vor allem jedoch ist die Verfasserin eine der wenigen Persönlichkeiten in der Welt, denen das spezifisch Künstlerische in der Kunst zum weiterwirkenden Erlebnis geworden ist. Das macht die zweite, wesentlich erweiterte und veränderte Auflage dieses Buches zu einem seit langem erwarteten und mit Dankbarkeit aufgenommenen Ereignis. Kultermann

Max Ackermann. Herausgegeben von Will Grohmann. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1955.

Im Kohlhammer Verlag, Stuttgart, ist eine kleine Monographie über den Maler Max Ackermann erschienen. Den Text schrieb Will Grohmann. Die Publikation ist ein weiteres Glied in der Kette der Ausgaben über moderne Malerei, mit der der Verlag W. Kohlhammer in den letzten Jahren hervorgetreten ist.

Ackermann ist Schüler von Hölzel, und wie Hölzels Auge vor allem auf die Farbe gerichtet war, so lebt auch Ackermann ganz im Umgang mit der Farbe, die er sehr akzent- und kontrastreich zu setzen weiß. Aehnlich Hölzel liebt er heitere, optimistische „Dur"klänge!

Es gibt bei Ackermann sehr reizvolle Linienzüge und Formeinfälle, die locker über die Bildfläche gestreut sind. In einigen Bildern knüpft der Maler in der Verwendung von Zeichen aus der Notenschrift direkte Beziehung zur Musik, aber oftmals fehlt der Formgruppierung Ordnung und Zusammenhalt. Auch das Motiv der Notenschrift, auf die Leinwand gestreut, gibt keine überzeugende Bildstruktur, abgesehen davon, daß die Verwendung solcher Bildformeln die moderne Malerei leicht in einen vordergründigen Symbolismus (absolute Malerei als ins Bild umgesetzte Musik) ableiten läßt.

Nur wenige Bilder, wie „Zwei Silhouetten" und „Ueberbrückte Kontinente" sind sicher und sparsam in der Form, geschlossen und einprägsam. Hier sind originelle Formeinfälle vom Kompositionsgefühl beherrscht und zu einer Bildganzheit geordnet. Auch das Bild „Horizontal-Bewegtes" enthält nicht jenes „Zuviel" an Bildzeichen und Bewegungsrichtungen, das die meisten Bilder Ackermanns zu einem Konglomerat aus Geraden, Kurven, Tupfen und Gegenstandsresten macht.

Will Grohmanns Text, der Herkunft und Antriebe dieser Malerei knapp umreißt, verzichtet leider auch an dieser Stelle nicht darauf, moderne Kunst und Naturwissenschaft soweit miteinander in Beziehung zu setzen, daß das Mißverständnis, die heutige Malerei sei gleichsam eine Illustration zu Entdeckungen der Kernphysik, weitere Nahrung findet.

Dennoch handelt es sich bei dieser Publikation um die dankenswerte Vorstellung eines Malers, der mit zum Bild der deutschen Gegenwartskunst gehört. K. J. Fischer

Theodor Werner siebzigjährig

Theodor Werner, geboren in Jettenburg bei Tübingen, feierte seinen 70. Geburtstag in Berlin, wo er mit seiner Frau, der bekannten Bildweberin Woty Werner, seit 1946 lebt. Er gehört der gleichen, an schöpferischen Geistern reichen Generation aus den achtziger Jahren an wie Braque, Léger, Picasso in Paris, Baumeister und Schlemmer in Stuttgart. Etappen seines Lebenslaufs: Studium an der Stuttgarter Akademie — Arbeit auf eigene Faust vorwiegend in der Umgebung von Stuttgart, unterbrochen durch viele Reisen in ganz Europa — 1930—35 Paris mit Reisen nach England und Amerika — Arbeit in der Stille ab 1936 in Potsdam, wo sein gesamtes bisheriges Lebenswerk in eigenem Besitz kurz vor Kriegsende den Bomben zum Opfer fiel — Uebersiedlung nach Berlin. Theodor Werner zählt zu den Künstlern, die sich in ernstem Ringen langsam, doch um so folgerichtiger entwickeln. Sein Schaffen in der schwäbischen Heimat bis 1929 bezeugte mit Bildnissen, Landschaften und Stilleben vor allem die intensive Auseinandersetzung mit Cézanne. Die entscheidende Wende fiel in die Pariser Jahre. Befreundet mit Braque, Picasso und Mirò, verfolgte Werner von nun an den ihm selbst bestimmten Weg zu dem, einzig den ureigenen Gestaltungsmitteln der Malerei entwachsenden Bildkunstwerk als Ausdruck des Zeitgeistes. Denn für ihn war und ist die Malerei innigst verwoben mit dem neuen Weltbild der Physik, dem neuen philosophischen Denken, die er durchforschte und sich zu eigen machte, mit Dichtung und Musik der Gegenwart. Vielfältig wechselnder Farbklang und lebendurchströmte Rhythmen linearen Gefüges, umdeutbar noch in gegenständliche Assoziationen, kennzeichnen die Bilder von 1950. Heute darf Werner, dessen schöpferische Kraft mit Erkenntnis und Weisheit der Jahre nur gewachsen ist, dem Satz unterstellen: „Bilder macht man nicht aus Ideen oder Gegenständen, sondern aus Farbe. Elementar Seiendes, die Substanz der Farbe individuiert sich mit dem alles umgreifenden Sein." Wie für Novalis, den seherischen Dichter der Frühromantik, ist auch für ihn die Kunst „dem Religiösen tief verbündet, und das Verbindende ist das Schöpferische". Als schöpferische Persönlichkeit von Rang ist Theodor Werner nicht nur in Deutschland anerkannt. Preise und Auszeichnungen werden ihm von der Stadt Berlin wie auf internationalen Ausstellungen zuteil. Und seine Bilder aus den Jahren nach dem Krieg hängen in den führenden Galerien Deutschlands, in den Museen der USA und Brasiliens. Der Siebzigjährige ist so jung, wie er sich selbst fühlt.

Hans Hildebrandt

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Lyonel Feininger starb am 3. Januar in New York. Geboren am 17. Juli 1871 in New York als Sohn deutscher Eltern, kam er 1887 nach Deutschland, das er 1937 verließ, um in seine Geburtsstadt zurückzukehren.
Arturo Tosi starb anfangs Januar in Mailand, 84 Jahre alt. Er war am 25. Juli 1871 in Busto Arsizio geboren worden als Sohn eines lombardischen Industriellen. Der Stil seiner Landschaftsbilder steht in der Nachfolge Cézannes. Auf der diesjährigen Biennale (Venedig) wird sein Werk gezeigt werden.
Friedrich Wilhelm von Bissing, der bekannte Aegyptologe, starb anfangs Januar in seinem Wohnort Oberaudorf am Inn, 87 Jahre alt.
H. P. Bremmer, der verdiente Kunsthistoriker, starb 84-jährig in Den Haag. Ihm ist der Aufbau des Kröller-Müller-Museums in Otterloo mit seiner großen Van-Gogh-Sammlung zu danken. 1911 veröffentlichte er das erste Buch über van Gogh.
Johannes Böse, der Gründer und langjährige Leiter der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn e. V., starb 76-jährig am 13. Dezember 1955.
Der Maler Anselmo Bucci, Verfasser des Aufsatzes „Picasso von einem Zeitgenossen gesehen" in unserer Picasso-Nummer, verstarb im November vergangenen Jahres.
Der Hamburger Maler Prof. Friedrich Schaper ist im Alter von 86 Jahren gestorben. Zum 80. Geburtstag war Friedrich Schaper der Professorentitel verliehen worden.
Dr. med. Heinrich Wendt, Hannover, Ikonenforscher und -sammler von internationalem Ruf, ist im Alter von 56 Jahren verstorben. Dr. Wendt veröffentlichte die beiden Standardwerke „Rumänische Ikonenmalerei" und das „Kunstwerk"-Sonderheft „Russische Ikonen" (1951).

Personalia

Constantin Brancusi, der in Paris lebende Pionier der modernen Plastik, feierte kürzlich seinen 80. Geburtstag.
Der Architekt Mies van der Rohe konnte am 27. März seinen 70. Geburtstag feiern.
Der Bildhauer Artur Sansoni, Hauptschriftleiter der Fachzeitschrift „Der Naturstein", wurde am 8. Februar 70 Jahre alt. Sansoni war 27 Jahre als Lehrer und Direktor der Fachschule für Granitbildhauer in Wunsiedel tätig.
Der Stuttgarter Kunstsammler und Mäzen Hugo Borst vollendete am 30. Januar sein 75. Lebensjahr.
Der Maler Daniel Wohlgemuth feiert am 17. April in Gundersheim seinen 80. Geburtstag. Die Städt. Gemäldegalerie Worms gibt aus diesem Anlaß eine Monographie des Künstlers heraus, die einen Abriß seines Lebenslaufs und eine Würdigung seines Schaffens mit 25 Abbildungen seiner Werke enthält.
Am 23. Januar wurde der Maler O. Th. W. Stein 80 Jahre alt. Gegenwärtig lebt der in Sanz/Böhmen geborene Maler in Frydlant, CSR.
Dem deutschen Architekten Walter Gropius wurde durch Königin Elisabeth von England die Königliche Medaille für Architektur des Jahres 1956 verliehen. Prof. Gropius, der im Alter von 70 Jahren steht, gehört als Ehrenmitglied dem Königlichen Institut für britische Architekten an.
Der Kunstpreis der Böttcherstraße, den die HAG-AG. in Bremen jedes Jahr in Höhe von DM 5000,— zur Verfügung stellt, wurde für das Jahr 1956 dem Graphiker und Maler Ernst Weiers für eine Folge von 10 Farblithographien „Tag und Nacht" (1951) zuerkannt.
Der Kunstpreis „Junger Westen", den die Stadt Recklinghausen 1948 jungen deutschen Malern gestiftet hat, gelangt auch in diesem Jahr wieder zur Verteilung. Die Preisträger werden am 15. April anläßlich der Ausstellung „Junge deutsche Maler — Junge englische Bildhauer" bekanntgegeben.
Die Stadt Düsseldorf schreibt ihren Cornelius-Preis 1956 in zwei Preisen von je DM 5000,— für Maler und Bildhauer aus. Der Preis kann jedem deutschen Künstler zuerkannt werden.
Der Bildhauer Herbert Volwahsen wurde als Nachfolger des Bildhauers Arnold Rickert, der in den Ruhestand getreten ist, zum Leiter der Bildhauerabteilung der Werkkunstschule Bielefeld berufen.
Dr. Eberhard Hanfstaengl, der sich als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953 große Verdienste um das Wiedererstehen der Münchener Pinakothek erwarb, wurde am 10. Februar siebzig Jahre alt. Dr. Hanfstaengl, der mit dem Großen Verdienstkreuz des Bundesverdienstordens ausgezeichnet wurde, ist seit seiner Pensionierung als leitender Redakteur der im Verlag F. Bruckmann erscheinenden Zeitschrift „Die Kunst" tätig. Außerdem betreut er seit vielen Jahren den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig.
Der Maler Erich Hartmann und der Bildhauer Hans Ruwoldt wurden mit dem Edwin-Scharff-Preis der Stadt Hamburg ausgezeichnet, der von nun an in jedem Jahr an verdiente Hamburger Künstler verliehen werden soll.
Wilhelm Lortz und Wilhelm Loth erhielten gemeinsam den „Darmstädter Kunstpreis", der in diesem Jahr zum ersten Male vergeben wurde.
Ivo Hauptmann, der Vizepräsident der Freien Akademie der Künste in Hamburg, feierte am 9. Februar seinen 70. Geburtstag.
Max Bill ist von der Leitung der „Hochschule für Gestaltung", Ulm, zurückgetreten.

Ausstellungen

Deutschland

Die Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern wird in den nächsten Monaten folgende Ausstellungen zeigen: 7.-30. April „Alte Deutsche Graphik", Leihgaben der Staatlichen Graphischen Sammlung, München; 8. April bis 2. Mai „Möbel unserer Zeit", eine Ausstellung von Knoll International; 5. Mai bis 4. Juni „Professor Otto Dill — Gemälde, Aquarelle, Graphik".
Während in Ostberlin gegenwärtig die kostbarsten Werke der Dresdener Galerie zu sehen sind, ersteht in den neuen Museumsanlagen Westberlins, in Dahlem, die Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums und des Deutschen Museums wieder, die in Wiesbaden aufbewahrt wurde.
Der Maler E. Steneberg zeigte im März seine Arbeiten in der Zimmergalerie Franck, Frankfurt, Vilbeler Straße 29.

Der Kunstverein Braunschweig, Haus Save Hospes, zeigt vom 8. April bis 6. Mai „Ausstellungsgemeinschaft Bund bildender Künstler".

Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen stellt bis zum 25. März „Hagener Künstler" aus. Vom 8. April bis 6. Mai wird eine Ausstellung „Das Ruhrgebiet vor 100 Jahren" gezeigt werden.

Die Malerin Imo Lieske zeigt vom 3. März bis 8. April Graphik im Städtischen Kulturamt in Neustadt an der Weinstraße.

Der Mannheimer Kunstverein e. V. veranstaltet bis zum 18. März eine Gedächtnisausstellung des Malers Otto Scheffels mit Oelgemälden und Mosaiken.

Das Städt. Museum, Schloß Morsbroich, Leverkusen, zeigt: 26. März bis 22. April „Henri Cartier-Bresson", Photographien von 1930—1955; 30. April bis 27. Mai „Brasilien baut", Architekturausstellung, veranstaltet mit dem Deutschen Werkbund; 4. Juni bis 8. Juli „Robert Delauny", Große Retrospektivausstellung.

Das Paula-Modersohn-Becker-Haus, Böttcherstraße, Bremen, zeigt vom 17. März bis 15. April eine Ausstellung „Neue Darmstädter Sezession".

Das Städtische Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, stellt vom 4. März bis 25. März Arbeiten von Wilhelm Geissler aus.

In der Galerie Günther Franke, München, Stuckvilla, Prinzregentenstraße 4, werden 1956 folgende Ausstellungen veranstaltet: Werner Gilles, München; Gedächtnisausstellung für Oskar Coester; Gerhard Marks, Plastiken aus den letzten Jahren; Theodor Werner, zum 70. Geburtstag; Gedächtnisausstellung für Anton Kerschbaumer; Gedächtnisausstellung für Willi Baumeister.

Der Kunstverein Konstanz zeigt im Wessenberghaus im April Arbeiten von Werner Forndran.

Das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart, veranstaltet vom 13. Juli bis 19. August eine Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk 1956" im Stadthause in Freudenstadt. Teilnahmeberechtigt sind alle selbständig schaffenden Kunsthandwerker aus Baden-Württemberg. Es ist vorgesehen, für hervorragende Leistungen auf dem kunsthandwerklichen Gebiet drei Preise in Höhe von je DM 500,— zu vergeben. Genaue Bedingungen zur Teilnahme an der Ausstellung sind durch das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Abteilung Sammlungen, Stuttgart N, Kanzleistraße 19, erhältlich.

Der Kunstverein der Stadt Düsseldorf zeigt bis zum 8. April „Renoir", eine Ausstellung von 53 Gemälden von Auguste Renoir.

Das Klingspor-Museum, Offenbach/Main, Herrnstr. 80, zeigt bis zum 22. 4. Arbeiten der Freiburger Buchbinderin Eva Aschoff, Schülerin des kürzlich verstorbenen Buchkünstlers Prof. Ernst Schneidler.

Der Kölnische Kunstverein, Hahnentorburg, stellt im März Arbeiten von fünf jungen französischen Malern, u. a. von Manessier, aus.

Der Stuttgarter Galerieverein eröffnete am 3. März mit einer Gedenkrede von Prof. Hans Hildebrandt in der Staatsgalerie Stuttgart, Neckarstraße 32, eine Gedächtnisausstellung für Willi Baumeister. Die Ausstellung dauert bis zum 2. April.

Zum Gedächtnis von August Macke, der 1914 in der Champagne fiel und heute im 70. Lebensjahr stünde, veranstaltet die Galerie Alex Vömel in Düsseldorf eine Ausstellung von 50 Zeichnungen und Aquarellen, die bis zum 31. März dauert. Anschließend folgt eine Gerhard-Marcks-Ausstellung.

„L'art abstrait—Brüssel" zeigt der Museumsverein im April im Suermondt-Museum, Aachen, Wilhelmstraße 18.

Ausland

Eine Ausstellung moderner deutscher liturgischer Kunst veranstaltet die Bundesregierung anläßlich des 80. Geburtstages des Papstes am 2. März im Lateran-Museum in Rom. Die Ausstellung, die vom 29. Februar bis zum 18. April dauert, zeigt etwa 300 Werke liturgischer Kunst.

Alcopley und Johnson stellten bis zum 15. März in der Galerie Bing, Paris 8, 174 rue du Faubourg St. Honoré, aus.

Das Helmhaus, Zürich, veranstaltet von Ende März bis Anfang Mai eine Schau „Das Glas".

Die Galerie „Palette", Zürich, zeigt im März-April eine Gemäldeausstellung von Fernando Lardelli.

Cuno Amiet zeigt im April in der Galerie Neupert, Zürich, seine Arbeiten.

Die Galerie „Kirchgasse", Zürich, veranstaltet bis zum 5. April eine Ausstellung des Malers A. E. Laely, vom 17. April bis 3. Mai eine Ausstellung mit Gemälden von Antoine Sermeels, Brüssel.

Eine umfangreiche Ausstellung der Werke von Gaudenzio Ferrari findet vom 15. April bis 30. Juni in der Pinacoteca Borgogna in Vercelli (Oberitalien) statt. Ferrari gilt als der Hauptvertreter der Vercelleser Malerschule im 16. Jahrhundert.

Eine große Ausstellung von Zeichnungen Lionardos wird vom 1. Juli bis 30. September in Amboise, unweit von Tours, wo Lionardo begraben liegt, gezeigt.

Die erste Barlach-Ausstellung in den USA findet z. Z. in der Kunstgalerie der Universität Lincoln (Nebraska) statt.

Das Kunstmuseum Luzern stellt in der Zeit vom 25. März bis 29. April Werke von Otto Meyer-Amden und Hermann Huber aus. Vom 12. Mai bis 17. Juni sollen Arbeiten junger Schweizer Künstler gezeigt werden.

Zur 450. Wiederkehr des Todestages Andrea Mategnas, des ersten bedeutenden Renaissancemalers, veranstaltet die Stadt Mantua, in der er am 13. September 1506 75jährig verstarb, im September eine wichtige Ausstellung des Künstlers.

„Dada — 40 Jahre später". Unter diesem Titel veranstaltete die Kunstgalerie Yale in New Haven/USA eine Ausstellung der Arbeiten von Max Ernst, Hans Arp, Kurt Schwitters, Marcel Duchamps u. a. Außerdem wurden literarische und andere Werke der dadaistischen Bewegung gezeigt.

Die galleria nazionale d'arte moderna in Rom, Valle Giulia, zeigt bis zum 17. Juni folgende Ausstellungen: 18. März bis 8. April: Klee; 8. April bis 22. April: Mondrian; 22. April bis 6. Mai: Gropius und das Bauhaus; 6. Mai bis 20. Mai: Rationalistische Strömungen der Architektur in Europa; 20. Mai bis 3. Juni: Surrealismus; 3. Juni bis 17. Juni: Mirò. Am 17. Juni wird eine Juan-Gris-Ausstellung eröffnet.

In Warschau werden in diesem Jahr umfangreiche Ausstellungen französischer Gemälde, venezianischer Porträts, moderner amerikanischer Plastik und Rembrandt-Bilder aus Amsterdamer Museumsbesitz gezeigt. Frankreich, Italien, die USA und die Niederlande stellen dafür Werke polnischer Kunst und andere Museumsschätze des Landes aus.

Im Kgl. Museum der schönen Künste Antwerpen findet vom 24. März bis 3. Juni eine Ausstellung des

Antwerpener Malers des 19. Jahrhunderts Henri De Braekeleer statt. Außerdem werden Werke seines Vaters Ferdinand De Braekeleer und seines Oheims Henri Leys gezeigt. Zur Konfrontierung sollen Bilder zeitgenössischer Maler u. a. von Stobaerts, Verhaert, Lies, Linning und Ensor ausgestellt werden.

Gerd Leufert stellt vom 19. April bis 29. Mai in der Galerie „4 Vientos" in Sabana Grande (Panama) aus. Eine Arbeit von Gerd Leufert wurde für den Umschlag dieses Heftes verwendet.

Eine Ausstellung der Gemälde Churchills bereitet das Suermondt-Museum der Stadt Aachen vor. Die Eröffnung am 10. Mai soll mit der Verleihung des „Karlspreises" an Sir Winston Churchill in dessen Anwesenheit zusammenfallen.

Eine Ausstellung des Deutsch-Amerikaners Paul Wieghardt, eines Schülers von Paul Klee, findet vom 25. März bis 8. April in Lüdenscheidt statt.

Eine Gedächtnisausstellung Rudolf Levy und Oskar Moll veranstaltet der Kasseler Kunstverein e. V. bis zum 31. März.

Eine Ausstellung von 50 Werken junger deutscher Maler, die die Werkkunstschule Offenbach aus 450 Einsendungen zusammengestellt hat, wird Ostern in Paris gezeigt werden.

Die Zimmergalerie Inge Ahlers in Mannheim, P 3,8 (Südlandhaus) wurde am 9. März mit einer Ausstellung von Otto Ritschl, Wiesbaden, neu eröffnet. Als nächste Ausstellungen werden „Montagen" von Dr. Franz Roh, München, und „Farbige Inventionen" von Waldemar Epple, Mannheim, gezeigt. Die Galerie ist täglich von 15 bis 18 Uhr geöffnet.

Der Kunst- und Kunstgewerbeverein Pforzheim e. V. zeigt in den kommenden Monaten folgende Ausstellungen: 18. 3. — 8. 4. Graphiken von Pablo Picasso; 15. 4. — 6. 5. Holzschnitte von Prof. Karl Rössing, Stuttgart; 13. 5. — 3. 6. Oelgemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Prof. Karl Schmidt-Rottluff, Berlin; 10. 6. — 1. 7. Gemälde von Prof. Erwin Aichele, Eutigen bei Pforzheim, und Plastiken und Zeichnungen von Prof. Wilhelm Gerstel, Freiburg/Breisgau.

Das Hessische Landesmuseum Kassel zeigt vom 18. 3. bis 30. 9. „Gemälde der Kasseler Galerie kehren zurück". Gezeigt werden 63 Werke alter Meister, die vor mehr als 13 Jahren nach Wien ausgelagert wurden.

Der Basler Kunstverein zeigt in der Kunsthalle vom 24. März bis 29. April Werke von Joan Miró, vom 14. April bis 13. Mai eine Ausstellung des 1954 verstorbenen französischen Bildhauers Henri Laurens.

Die Nationalgalerie von Schottland zeigt anläßlich des 200. Geburtstages Henry Raeburns am 4. März eine große Ausstellung des berühmten Porträtisten, der im Jahre 1823 in Edinburgh starb, wo er seit 1812 Präsident der Schottischen Akademie war.

Das Rembrandt-Jubiläum wirft seine Schatten voraus. Eine große Ausstellung zeigt das Amsterdamer Rijksmuseum: 19. Mai bis 5. August „Gemälde und Radierungen", 8. August bis 21. Oktober „Handzeichnungen". Die gleiche Ausstellung wird zu folgenden Zeiten im Boymans-Museum in Rotterdam gezeigt: 18. Mai bis 5. August „Handzeichnungen", 8. August bis 21. Oktober „Gemälde und Radierungen". Das Kunsthaus Zürich zeigt bis Mitte März „Rembrandt durchleuchtet", Röntgen- und Infrarotaufnahmen der Rembrandt-Bilder im Louvre. Vom 3. März bis 7. April findet eine Ausstellung von Züricher Künstlern (1900—1910) statt. Im Juni wird dort im Rahmen der Juni-Festwochen eine Ausstellung „Das unbekannte Meisterwerk, 15. bis 19. Jahrhundert" zu sehen sein.

Zeichnungen und Radierungen Rembrandts und einiger seiner Schüler zeigt das Britische Museum in London.

Die Stadt Reutlingen veranstaltet im Spendhaus eine Ausstellung „Neue Gruppe — Rheinland/Pfalz". Die Schau dauert bis zum 2. April. Vom 8. bis 29. April findet eine Gedächtnisausstellung Adolf Hoelzels (1853—1934) statt.

Eine Ausstellung von Willi Baumeister wurde in London vom deutschen Botschafter im Institute of Contemporary Arts eröffnet.

Die Städt. Gemäldegalerie Wiesbaden veranstaltet vom 25. 3. bis 17. 6. 56 eine Ausstellung im Neuen Museum unter dem Leitwort „Figur". Zur Ausstellung kommen Werke der Bildhauer Max Bill, Paul Dierkes, Karl Hartung, Bernhard Heiliger, Heinrich Kirchner, Kurt Lehmann, Gerhard Marcks, Hans Mettel, Emy Roeder, Hans Uhlmann. Für die Ausstellung wird ein reichbebilderter Katalog gedruckt.

Allgemeines

Das Stuttgarter Kunstkabinett Ketterer wird am 11. und 12. April mehrere Kollektionen „Außereuropäische Kunst" versteigern. Angeboten werden u. a. 400 chinesische Porzellane des verstorbenen Berliner Privatsammlers Hans Levy, 30 persische Keramiken aus der Zeit 874—999 n. Chr., ebenso afrikanische Plastik, Kunst der Südsee und Keramik aus Peru, die aus der Sammlung Nell Walden stammen.

Nicht weniger als 2000 Kunstgegenstände aus dem Metropolitan Museum, New York, werden wegen Platzmangel im März auf einer fünftägigen Auktion abgestoßen. Unter den zum Verkauf stehenden Stücken sind nach Aussage des Museums keine wirklichen Museumswerte.

Die Städtische Kunsthalle Mannheim konnte mit Zuschüssen der Mannheimer Geschäftswelt die um 1880 entstandene Plastik „Eva" von Rodin ankaufen.

Auf der 28. Biennale in Venedig, die im Juni beginnt, wird neben moderner italienischer Kunst auch eine umfangreiche Delacroix-Ausstellung zu sehen sein.

Die Niedersächsische Landesgalerie, Hannover, am Maschpark 5, ist seit dem 19. Februar wiedereröffnet.

Gelegentlich der Nationalen Kunstquadriennale im Palazzo delle Espositioni zu Rom verlieh der Ministerpräsident Segni Goldmedaillen und Diplome an Künstler, die während der Jahre 1910—1930 an der Erneuerung der italienischen und der europäischen Kultur aktiven Anteil nahmen. Zu den Künstlern, denen die Ehrung zuteil wurde, zählen Lebende und Verstorbene, unter ihnen Boccioni, Campigli, Carrà, Casorati, De Chirico, De Pisis, Modigliani, Morandi, Rosai, Semeghini, Severini, Sironi, Soffici und Tosi.

Anläßlich des 300. Geburtstages des Barockbaumeisters Johann Bernhard Fischer von Erlach, der am 20. Juli 1656 in Graz geboren wurde, veranstaltet die Stadt Graz im Oktober eine umfassende Ausstellung. Neben Abbildungen der Bauten werden auch Modelle der nicht zur Ausführung gelangten Gebäude gezeigt, außerdem viele Entwürfe und Skizzen. Später soll die Ausstellung in Wien gezeigt werden, ebenso während der Festspiele 1957 in Salzburg, dann in München und Zürich.

Während auf der 10. Triennale dekorativer Kunst,

die in Mailand 1954 stattfand, nur moderner Kirchenbau der Stadt gezeigt wurde, soll die Abteilung kirchlicher Kunst auf der nächsten Ausstellung international sein. Obwohl die Triennale erst wieder im Jahr 1957 bevorsteht, wird der Gegenstand schon jetzt eingehend studiert und die Mitarbeit des Klerus verschiedener Länder in Betracht gezogen.

Das Gemälde „Die Flucht aus Aegypten", zuletzt im Museum zu Tours, galt bisher als das Werk eines unbekannten holländischen Malers aus der Zeit Rembrandts. Dem Konservator der Wiener Sammlung „Albertina" ist es jetzt gelungen, das Bild als einen echten Rembrandt zu identifizieren. Es besteht kaum Zweifel, daß es sich hierbei um das älteste der uns bekannten Gemälde des Künstlers handelt. Unter mehreren Farbschichten konnte man die Jahreszahl 1625 aufdecken.

Zum 2500jährigen Bestehen des Buddhismus in diesem Jahre will die indische Regierung in New Delhi ein Denkmal errichten, für dessen Entwurf ein Wettbewerb für Künstler aller Länder ausgeschrieben wurde. Für den 1. Preis sind rund DM 13 200,— ausgesetzt.

Das Kabinett der Vereinigten Staaten hat Eisenhower am 3. Jahrestag seiner Wahl zum Präsidenten ein Bild seiner Farm in Gettysburg in Pennsylvanien zum Geschenk gemacht, das Grandma Moses gemalt hat. Die Künstlerin hat allerdings keine Studien an Ort und Stelle gemacht, sondern das Bild auf Grund von Photographien hergestellt. Infolgedessen hatte sie auch das Mißgeschick, den Rindviehbestand des Präsidenten nicht ganz zutreffend wiederzugeben; während die Herde zum größeren Teil aus schwarzen Angusrindern besteht, zu denen auch eine Holsteiner und eine braune Schweizer Kuh kommen, sind auf dem Bild vier holsteinische und drei Angusrinder zu erkennen. Eisenhower soll sich aber mit dem Geschenk sehr gefreut und geäußert haben, daß er, der ja selbst ein leidenschaftlicher Maler ist, von der Technik des weiblichen „peintre naif" noch manches lernen könne.

Anmerkungen der Redaktion

Dr. Günter Busch, Direktor der Kunsthalle Bremen, bittet uns, mitzuteilen, daß er nicht mit unserem Mitarbeiter Günther Busch identisch ist.

Max Beckmanns Bild „Pierette und Clown" veröffentlichten wir in unserer letzten Nummer mit freundlicher Genehmigung der Galerie Gunther Franke, München.

Ergänzend und richtigstellend schreibt uns Herr J. Jannsen, München, zu dem Beitrag von Fr. Th. Csokor über Kokoschka als Bühnenbildner: „Neben den von Herrn Csokor aufgeführten Theaterarbeiten Kokoschkas in Wien und Salzburg hat Kokoschka im Jahre 1917 in Dresden im Albert-Theater seine Dramen „Hiob", „Mörder . . ." und „Der brennende Dornbusch" inszeniert und ausgestattet; im Jahre 1919 inszenierte er in Berlin in der Veranstaltungsreihe „Das junge Deutschland" „Hiob" und „Der brennende Dornbusch". Die Bühnenbilder zu diesen Aufführungen entwarf Ernst Stern. (Kokoschkas gegenteilige Behauptung im Buch der Edith Hofmann muß auf einem Gedächtnisirrtum beruhen.) Die dritte Theaterarbeit Kokoschkas entstand anläßlich der Erstaufführung der Oper „Mörder, Hoffnung der Frauen" in Dresden im Jahre 1922. Bühnenbild: Oskar Kokoschka."

Die in diesem Heft abgebildete Arbeit von Bernard Schultze heißt nicht, wie die Unterschrift irrtümlich angibt „Die Orangen einer Landschaft", sondern „Die Organe einer Landschaft".

Kurzbiografien

Baj, Enrico,	geb. 1924 in Mailand.
Brüning, Peter,	geb. 1929 in Düsseldorf. Studierte in Stuttgart bei Willi Baumeister. Lebt in Düsseldorf.
Brust, Karl Fr.,	geb. 1897 in Frankfurt/Main. Kunstschule Offenbach/Main. Seit 1930 in Berlin. Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und der Gruppe „ZEN 49".
Bryen, Camille,	geb. 1907 in Nantes. Maler, Dichter und Graveur.
Fietz, Gerhard,	geb. 1910 in Breslau. Studium bei Kanoldt und Schlemmer in Breslau, bei Nauen in Düsseldorf. Gründungsmitglied der Künstlergruppe „ZEN". Lebt in Ulm.
Gaul, Winfried,	geb. 1928 in Düsseldorf. Studium an der Akademie in Stuttgart. Lebt in Düsseldorf.
Georges, Claude,	geb. 1929 in Sumay, nahe der belgischen Grenze. Lebt in Paris.
Goetz, Karl Otto	geb. 1914 in Aachen. Studium an der Kunstgewerbeschule Aachen und in Dresden. Lebt in Frankfurt/Main.
Greis, Otto,	geb. 1913 in Frankfurt/Main. Malt seit 1933. Lebt in Frankfurt.
Grewenig, Leo,	geb. 1898 in Heusweiler bei Saarbrücken. Studium an der Kunstakademie in Kassel, am Bauhaus in Weimar und in Berlin. Lebt in Völklingen/Saar.
van Haardt, Georg,	geb. 1907 in Posen, Studium (Dr. phil. und Mag. jur.). Bis 1939 Staatsanwalt in Friedberg (Brsg.). Lebt seit 1950 in Paris.
Hartung, Hans,	geb. 1904 in Leipzig. Seit 1922 malt er abstrakt. Kämpft im 2. Weltkrieg in der Fremdenlegion, wird 1944 vor Belfort schwer verwundet und verliert ein Bein. Lebt in Paris.
Kreutz, Heinz,	geb. 1923 in Frankfurt/Main. Zuerst Fotograf, dann Maler. Lebt in Frankfurt.
Kroe, Walter,	geb. 1912 in Gießen. Studium an der Städelschule in Frankfurt/Main. Lebt in Borgholzhausen/Teutoburger Wald.
Mathieu, Henri,	geb. 1921 in Boulogne s. mer. Studierte Jurisprudenz und Philosophie. Begann 1944 zu malen.
Michaux, Henri,	geb. 1899 in Namur (Belgien). Seit 1924 in Paris. Dichter und Zeichner.
Nay, Ernst W.,	geb. 1902 in Berlin. Studium in Berlin bei Hofer. 1930 Rompreis. Lebt in Köln.
Schultze, Bernard,	geb. 1915 in Schneidemühl (Ostpr.). Studium an der Berliner Akademie. Lebt in Frankfurt.
Schumacher, Emil,	geb. 1912. Lebt in Hagen/Westf.
Sonderborg, K. R. H.,	geb 1923. Lebt in Hamburg.
de Staël, Nicolas,	geb. am 5. Jan. 1914 in Petersburg als Sohn eines zaristischen Generals, schied am 16. 3. 55 in Antibes freiwillig aus dem Leben, umstrahlt von dem Glanz eines jungen Ruhms, den jetzt die Gedächtnisausstellung im Pariser Musée d'Art Moderne noch erhöht hat. Der Pariser Kritiker R. V. Gindertael schrieb anläßlich dieser Retrospektive über de Staël, daß er als einer der größten, wenn nicht als der allererste der gegenwärtigen Kunst hervortritt. Schon Braque hat ihn zu den geborenen Malern gerechnet.
Stöckl, Rupert,	geb. 1923. Lebt in München.
Thieler, Fred,	geb. 1916 in Königsberg. Studierte zuerst Medizin. Seit 1941 Maler. Mitglied der „ZEN"-Gruppe. Lebt in München.
Trier, Hann,	geb. 1915 in Düsseldorf-Kaiserswerth. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Lebt in Bornheim bei Bonn.
Wols, (Wolfgang Schulze),	geb. 1913 in Berlin. Kurzes Studium am „Bauhaus" in Berlin bei Mies van der Rohe und Moholy Nagy. 1932 übersiedelt er nach Paris. Arbeitet als Fotograf. Erst nach 1940 tritt die Malerei in den Vordergrund. Illustrationen zu Sartre, Kafka, Paulhan u. a. Gest. 1951 in Paris.
Zangs, Herbert	geb. 1925 in Krefeld.

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst EV. Baden-Baden und München

Baden-Baden: Jahresbericht 1955

Um die wesentliche Aufgabe der Gesellschaft zu erfüllen, den Kontakt zwischen Kunst und Publikum herzustellen, wurden folgende Hauptwege eingeschlagen.

1. Lichtbildervorträge. Durch sie sollten die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft mit den Problemen der modernen Kunst bekannt gemacht werden.
   Es sprachen Frau Moholy-Nagy über „Saul Steinberg", Dr. Anton Henze über das Verhältnis der modernen Architektur zur Bildenden Kunst, Carola Giedion-Welcker über „Paul Klee" und Dr. Werner Hofmann, Wien, über „Picasso". Die Vortragsreihe 1955 beendete Prof. Dr. Bauch, Freiburg, mit dem Thema „Der Jugendstil als Grundlage für die heutige Kunst".
2. Gemeinschaftsfahrten. Für besonders Interessierte veranstaltete die Gesellschaft Fahrten zur DOCUMENTA-Ausstellung, Kassel, zu dem 1955 vollendeten Sakralbau Le Corbusiers, der Kapelle von Ronchamps bei Belfort, und zur Picasso-Ausstellung, München.
3. Leihbilderei. Sie führte an Originalwerke der Malerei und Grafik und Plastik heran und ermöglichte durch Ratenzahlungen auch bescheidenen Geldbörsen den Erwerb junger Kunst. Besonders der schöne Erfolg der Weihnachtsausstellung*) in der Kunsthalle Baden-Baden ermutigt uns, auf diesem Wege fortzufahren.
4. Jahresgaben. Allen Mitgliedern der Gesellschaft konnte eine Originalgrafik als Jahresgabe ausgefolgt werden. Die Jahresgaben stammen von folgenden Künstlern: C. G. Becker, Otto Braun, Willi Hagendorf, Walter Lindgens, Rudolf Meissner, Eberhard Steneberg. Conrad Westpfahl reduzierte den Preis seiner Monotypien für unsere Mitglieder – bei Abnahme einer bestimmten Anzahl – um die Hälfte.
5. Andere Bemühungen. In der Zeitschrift DAS KUNSTWERK erscheinen regelmäßig die Mitteilungen der Baden-Badener und Münchener Gesellschaft der Freunde junger Kunst.
   Die in der Satzung vorgesehene allgemeine Förderung junger Künstler konnte besonders im Rahmen der Leihbilderei und der Ausstellung wahrgenommen werden. In einzelnen Fällen wurde auch durch kleinere Aufträge, Vorschüsse und Antrag auf Mieterlaß direkt geholfen. –

*) Wir verweisen auf die Abbildung eines Bildes von Rupert Stöckl in diesem Heft.

Gemeinnützigkeit

Sämtliche Mittel wurden für die satzungsgemäßen, gemeinnützigen Zwecke im Sinne der Förderung der Kunst und der Künstler verwendet, nämlich zur Finanzierung der Vorträge, zum Aufbau der Leihbilderei und der Ausstellung, sowie der Beschaffung der Jahresgaben.

Die Toten

Wir beklagen unter den Mitgliedern den plötzlichen Tod von Willi Baumeister, der zum Ehrenvorstand der Gesellschaft zählte, und der Bildhauerin Ro Schlapper-Düllmann, die mitten aus ihrem hoffnungsvollen Schaffen gerissen wurde. Einige ihrer Werke waren in der Leihbilderei vertreten.

Ehrenmitglieder

Zu solchen wurden neu gewählt Dr. Franz Roh, Vorsitzender der Münchener Gesellschaft der Freunde junger Kunst und Präsident der Deutschen Sektion des AICA, für seine ideelle Unterstützung bei der Gründung unserer Gesellschaft, und Frau Eva Pietzsch, Sekretärin der Münchener Gesellschaft, für ihre tatkräftige Hilfe bei der Einrichtung der Leihbilderei.

Stand der Mitglieder

Die Mitgliederzahl der Gesellschaft betrug bald nach der Gründung etwa 70 und liegt jetzt bei 150. Allein im Dezember wurden 25 Besucher der Ausstellung Mitglieder. Zur Zeit werden noch Mitglieder unter den Lesern des KUNSTWERKs geworben, die gegen Beitrittserklärung bis 31. März noch eine Jahresgabe 1955 nachgeliefert erhalten.

Danksagung

Besonderen Dank schulden wir der Stadt Baden-Baden und ihrem Oberbürgermeister Herrn Dr. Schlapper, den Verlegern Fischer und Klein, sowie den Herren Dr. Klaus Hoesch, Dr. Möhring und F. W. Wesel und der Spielbank Baden-Baden

München:

In der Maxburg in den Räumen des Deutschen Werkbundes (Maxburgstraße 4/I) konnte sich die Leihbilderei mit einer Dauerausstellung neu etablieren. Neue Ausleihzeiten: Dienstag und Freitag 15 – 18 Uhr.

Fotoapparate und ihr Zubehör

Leica M 3

Glücklicher als in anderen Industriezweigen war und ist das Formproblem bei der Herstellung von Kleinkameras seit langem gelöst, weil der Zweck hier sozusagen das Schöne vorschreibt, andererseits die technische Anordnung auf das sorgfältigste ausgewogen werden muß. Von der berühmten Leica zeigen wir hier im Bild die Leica M 3, die zwei Hauptvorzüge mitbringt: Den neuen eingebauten Leuchtrahmen-Universal-Meß-Sucher mit automatischem Parallaxausgleich für die auswechselbaren Brennweiten 5, 9 und 13,5 cm in Bajonettfassung und die Kupplung des Spezialbelichtungsmessers LEICAMETER M mit dem Einstellknopf des Schlitzverschlusses.

Wir sehen das Motiv im Leuchtrahmen-Meß-Sucher hell und lebensgroß. Innerhalb dieses großen Blickfeldes erscheint die leuchtend-weiße scharfe Umrahmung der Bildfeldbegrenzung für die normale Brennweite des Summarit, Summicron bzw. Elmar 5 cm; sie ist selbst bei ungünstigen Lichtverhältnissen sehr gut erkennbar. Wechseln wir die normale Brennweite gegen das Elmar 9 cm oder das Hektor 13,5 cm aus, so blendet sich automatisch die Bildfeldbegrenzung für 9 cm bzw 13,5 cm ein. Der M 3-Meß-Sucher erfüllt also auch die Aufgabe eines speziellen Sportsuchers: Unser Auge erfaßt das Objekt bereits im Blickfeld, bevor es in das eigentliche Bildfeld der verwendeten Brennweite gerät. Der Spezialbelichtungsmesser zur Leica M 3 (Leicameter M) vervollständigt den Bedienungskomfort dieser formschönen Kamera.



JLOCA STEREO-RAPID

Zu der bekannten 35-mm-STEREO-Kamera „Jloca Stereo IIa" bringt das Werk jetzt neu heraus die „Jloca Stereo-Rapid". Diese Type ist eine Weiterentwicklung und zeichnet sich durch einen gekuppelten Entfernungsmesser aus, der auf Prismenbasis konstruiert ist. Praktisch gelöst ist der Schnellaufzug dieser Kamera, der auf der linken Kamera-Seite sitzt, den Film transportiert und den Verschluß durch eine einzige Hebelbewegung spannt. Der Filmtransport mit der linken Hand und die Auslösung der Verschlüsse mit der rechten Hand ermöglicht, Bildserien aufzunehmen, ohne die Kamera von Bild zu Bild vom Auge abzusetzen. Die Kamera ist auch mit einem neuartigen Zählwerk ausgestattet, besitzt zwei vollsynchronisierte PRONTOR-SVS-Verschlüsse und zwei identische Optiken STEINHEIL CASSARIT 1:2,8/35. Die feste Optik gewährleistet eine optimale optische Leistung für alle Aufnahmeentfernungen. Die Frontringe der Objektive haben Einschraubgewinde (30x0,5), so daß jegliches Zubehör befestigt werden kann. Man darf feststellen, daß die „Jloca Stereo-Rapid" eine Stereo-Kamera darstellt, die nach den modernsten Gesichtspunkten konstruiert und von besonderer Schönheit der Form ist.





BAUER 88 B — Schmalfilmkamera

Es ist eine moderne Schmalfilmkamera, die mit einem objektiv-gekuppelten Belichtungsmesser ausgerüstet ist. Das lichtstarke Objektiv hoher Qualität (RONAR 1:1,9) besitzt Fixfocuseinstellung und ist so justiert, daß bei voller Blendenöffnung alle Aufnahme-Objekte von 2 m bis Unendlich scharf abgebildet werden. Der Mühe der Entfernungseinstellung ist man somit enthoben. Uebrigens, zum Objektiv können Vorsatzlinsen (von 30 cm bis 1 m) sowie Gelb- und Graufilter geliefert werden. Außerdem stehen zum Ronar, das eine Brennweite von 13 mm besitzt, auch Vorsätze für Weitwinkel und für Fernaufnahmen zur Verfügung. Die BAUER 88 B hat mehrere Laufgeschwindigkeiten, d. h. sie ist für 8, 16, 24 und 48 Bilder je Sekunde eingerichtet. Dazu besitzt sie noch einen sogenannten Einergang. Für alle vier Gänge kann dabei der eingangs erwähnte Belichtungsmesser verwendet werden. Wie alle Doppelacht-Kameras von KINOBAUER, so ist auch die BAUER 88 B mit einem Tauchzeiger ausgestattet. Bei der Aufnahme taucht er, von der den Film abgebenden Spule getrieben, in kurzen Abständen in den Sucher herein und zeigt dadurch an, daß der Film läuft. Die BAUER B 88 wird in elegantem, mit blaugrünem Hammerschlaglack und blanken Zierleisten ausgestattetem Aluminium-Gehäuse geliefert.

MINOX-Kleinstbildkamera

Diese bekannte Kleinstbildkamera, die bequem in der Anzugtasche mitgenommen werden kann, ist bei uns schon so bekannt, daß wir nur nochmals auf die technischen Daten dieser modernen Kamera hinweisen wollen.

Größe: 1,6 cm hoch
2,8 cm breit
8,2 cm lang
Gewicht: 70 Gramm
Objektiv: Complan 1:3,5,
Brennweite 15 mm, vergütet
Einstellbereich: **20 cm** bis Unendlich (oo)
Verschluß: 1/2, 1/5, 1/10, 1/20, 1/50, 1/100, 1/200, 1/500 und 1/1000 Sekunde, B und T, für Blitzlicht synchronisiert

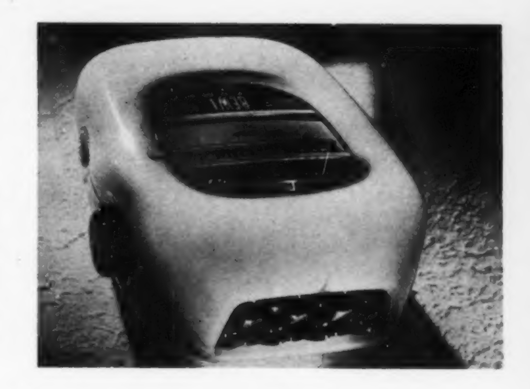
Negativformat: 8 x 11 mm
Film: Tageslichtkassetten mit 50 Aufnahm. in den Empfindlichkeitsgraden 10/10°, 14/10°, 17/10° u. 21/10° DIN. Für Reproduktionen MINOX-Dokumentenfilm
Filmtransport: Mit Verschlußspannung gekuppelt (Teleskop-Schnellaufzug)
Sucher: Lichtrandsucher mit automatischem Parallaxenausgleich
Zwei eingebaute Filter (grün und orange).

„200 Jahre Voigtländer"

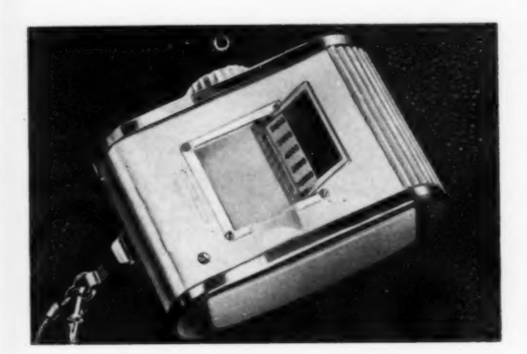
Von der Herstellung von Kompassen, Fernrohrtuben, Astrolabien und Vorläufern des Theodoliten in der „feinmechanischen und optischen Werkstätte" in Wien, die 1756 von Johann Christoph Voigtländer gegründet wurde, spannt sich der 200jährige Bogen bis zu der Fertigung von Präzisionskameras und Hochleistungsobjektiven, die in allen Erdteilen den Weltruf der Firma nach dem Kriege wiederhergestellt haben.

Schon im Jahre 1862, nach der Uebersiedlung des Betriebs von Wien nach Braunschweig (1849), hatte Voigtländer das 10 000. Objektiv hergestellt. 1937 war das 2 000 000. Objektiv entstanden, und an der Schwelle des Jubiläumsjahres 1956 konnte das Voigtländer-Objektiv mit der Zahl 4 000 000 fertiggestellt werden. Vier Millionen Objektive, — eine stattliche Zahl. Daß die Firma gerade den Formproblemen in ihrer Fertigung immer besonderes Augenmerk geschenkt hat, soll nicht unerwähnt bleiben. Die Voigtländer-Erzeugnisse zeichnen sich durch glückliche Vereinigung von Schönheit und Zweckmäßigkeit aus.

Belichtungsmesser BEWI-AUTOMAT



Auch bei Belichtungsmessern ist es nicht gleichgültig, wie sie aussehen — neben ihrer technischen Vollendung. — Bei diesem Meßgerät wurde das Meßwerk durch ein Uebertragungsorgan mit einer Registratureinrichtung gekoppelt. Diese AUTOMATIC übernimmt mit ihrer Doppelfunktion die Messung der Beleuchtung und anschließende Zeit-Blenden- oder Lichtwertrechnung.
Der Messende stellt also nur die Filmempfindlichkeit ein und betätigt eine Schalttaste. Der Automat wird in Meßrichtung gehalten, bis die Lichteinwirkung auf die Fotozelle und der daraus resultierende Strom zur vollen Auswirkung über die Drehspule des Galvanometers gelangen (ca. 1 Sekunde). Beim Loslassen der Taste erfolgt die mechanische Uebertragung des Meßwertes auf die Registratureinrichtung, die sich der Lichtintensität entsprechend einstellt. Das Gerät ergibt also in jedem Falle exakte und richtige Meßergebnisse.



Belichtungsmesser — SIXTOMAT x 3

Dieses formschöne und hochwertige Präzisionsmeßgerät vermittelt jedem Fotofreund zuverlässige und exakte Angaben auf allen Gebieten fotografischer Belichtung und Beleuchtung.
Hier die drei wichtigsten Funktionsgruppen:

1. Objekt-Messung — die Standardmethode von der Kamera zum Gegenstand — für alle normalen und durchschnittlichen Fälle der Belichtungsermittlung.
2. Licht-Messung — die moderne Methode vom Gegenstand zur Kamera — für alle Belichtungsfragen bei schwierigen Objekten, Kleinmotiven und Farbaufnahmen.
3. Farbtemperatur-Messung mit dem neuen COLOR-Finder. Er prüft die dem Auge schwer erkennbare Eignung der Beleuchtung für das Farbenbild und hilft dabei, die richtige Abstimmung für künstliche Beleuchtung zu finden.

Mit diesen drei Fragen beherrscht man praktisch das A und O der Belichtung und Beleuchtung.

Porzellan

Das neue Heinrichporzellan Form „Grazie"



Bei der auf der IX. Triennale in Mailand mit der Goldenen Medaille ausgezeichneten Serviceform „Anmut" der Firma Heinrich & Co. ergaben sich zwei Auswirkungen, von denen zuweilen angenommen wird, daß sie nur unter Einbeziehung gewisser Kompromisse oder überhaupt nicht in Uebereinstimmung zu bringen seien. Nicht allein, daß die bis ins letzte Detail sorgfältig durchgebildeten Formen jedem künstlerisch-ästhetischen Kriterium standhalten, sie kamen auch auf den Verkaufsmärkten des In- und Auslandes in einer Weise zum Zuge wie bis heute nur ganz wenige Porzellane.
Schon deshalb ist es besonders bemerkenswert, wenn die gleiche Firma nunmehr die Entwicklung einer neuen Form „Grazie" abgeschlossen hat. Wo „Anmut" „gerundeter" ist (wir sagen mit Absicht nicht „runder"; denn „rund" im Sinne einheitlicher Geschlossenheit sind beide Formen), ist „Grazie" reicher an lebendigen Spannungen. Diese Spannungen sind wiederum in einer Folge aufeinander bezogener Rhythmen im außerordentlich lebhaften Spiel der Linien, Flächen und Räume die sich zum Ganzen fügenden Teile einer bündigen Einheit. Und diese Einheit, etwas ganz anderes als nur die Fiktion eines mechanischen Denkvorganges, darf wiederum als die schon beim Entwurf vorweggenommene Lösung des Problems der einwandfreien Funktion bezeichnet werden. Hier, wo sich das praktische und das psychologisch-ästhetische Moment ergänzen und überschneiden, wird die Materie zur Sache, die Sache zum Ding und das Ding zum beziehungsreichen, ebenso nützlichen wie erfreulichen Gegenstand unseres Umganges.
„Grazie" ist ein meisterhaftes Porzellan, ein lebendiges Zeugnis dafür, daß auch auf der rotierenden Scheibe jedes Neue nur unter Wahrung jener unumstößlichen Gesetze des Schöpferischen gedeihen kann, die zu allen Zeiten gültig sind.

